

النحت البارز في عهد الملك شوربانديب ال

رسالة مقدمة
الى

مجلس أكاديمية الفنون الجميلة - جامعة بنغازي
كمجموعة متطلبات درجة الماجستير في الفنون

التشكيلية - النحت

من قبل

نزار عبد اللطيف محمد

آيار ١٩٨٧

بنغازي

رمضان ١٤٠٧

المجلس الأكاديمي
مصادره

أشهد بأن إعداد هذه الرسالة قد جرى تحت إشرافي في أكاديمية
الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، كجزء من متطلبات نيل درجة ماجستير
فنون تشكيلية - النحت .



التوقيع:

الاسم: د . طارق عبد الوهاب مظلوم

(المشرف)

التاريخ : / / ١٩٨٧

بناءً على التوصيات ، أرفع هذه الرسالة للعلامة .




التوقيع:


الاسم: زهير صاحب حسن

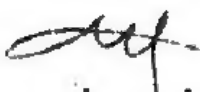
رئيس قسم الفنون التشكيلية

وكالة

نعهد بأننا أعضاء لجنة المنظمة ، اطلعنا على هذه الرسالة ،
وقد ناقشنا الطالب " نزار عبد اللطيف احمد البوشامر " في محتوياتها
وفيما له علاقة بها وامتدحنا بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة ماجستير
فنون تشكيلية في النحت .

التوقيع: 
الاسم: د . ناصر عبد الواحد الشاري
عضو
التاريخ : / / ١٩٨٧

التوقيع: 
الاسم: محمد غنني حكمت
عضو
التاريخ : / / ١٩٨٧

التوقيع: 
الاسم: د . ماهر احمد
رئيس لجنة المنظمة
التاريخ : ١٩٨٧ / ٥ / ٢١

صادق مجلس أكاديمية الفنون الجميلة على قرار اللجنة .

التوقيع:
الاسم: اسمعيل عبد الرزاق جعفر
عميد أكاديمية الفنون الجميلة
التاريخ : / / ١٩٨٧

بسم الله الرحمن الرحيم

المكر والتدبير

يذايمني ان اتقدم بوافر المكر والتدبير الى الاستاذ الدكتور طاهر عبد الوهاب مظلوم ، لقوله الاشراف على رسالتي هذه حيث انرسي بتوجيهاته العلمية وسماحه لي بالاطلاع على المصادر ذات العلاقة فسي مكتبته الخاصة والتي ذلت الصعوبات التي جابهتني أثناء التدبير .

كما ويسعدني ان اتقدم بالمكر والاحترام للدكتور عماد الدين خليل الذي سهل علي مهمة استخدام المصادر العربية والاجنبية الموجودة فسي مكتبة مدبوية آثار نيمري كما ولا يفوتني ان اتقدم المكر الى مؤلفات المكتبة ذاتها . وكذلك مؤلفات مكتبة المؤسسة العامة للبحوث والدراسات - القسم الاجنبي وجميع الذين ابدوا لي يد العون في هذا الامر المتعلق بالرسالة .

ومحسون الله تعالى استخلصت ان اكل رسالتي هذه على الوجه الذي عسى ان يرضي الجميع .

وفق الله كل ساج للخير ورضه التوفيق . . .

الباحث

الموجز

في الفصل الأول تم تحديد أهمية فن النحت الآشوري في عصر الملك آشوربانيبال منذ بدايته حتى نشووجه وتطوره . وقد كان هذا الفن ولا يزال مادة أساسية حية للفنانين على الصعيد العالمي والمحلي ، يستلهمه الفنانون ويستفيد منه الدارسون لمعرفة حياة الآشوريين ، وقد تم في هذا الفصل تعريف النحت بنوعيه المجسم والبسارز .

أما الفصل الثاني فقد شمل نبذة عن الدولة الآشورية وتطورها منذ تأسيسها سارة بثلاث أدار أساسية هي :-

العصر الآشوري القديم والوسطى والحديث ، وقد دامت هذه الامبراطورية (١٢٨٨) سنة وقد توج عصر الدولة الآشورية بحكم آشوربانيبال الذي وصلت المحرقة والادب والفن في عهده الى ضائق وأسعة من الشرق القديم ، وتمتد التماثيل الآشورية من أهم الأسر التي مكنت هذه الدولة ان تبقى مدة طويلة ، وتضمن الفصل أيضا دراسة لشخصية آشوربانيبال ، وثقافته وقدرته وأدائه الحازمة للدولة ، إلا ان الامبراطورية ضعفت على يد الحفلة الذي وضع نهاية مفاجئة لامبراطورية الآشورية بعد وفاة هذا الملك ، وقد تضمن هذا الفصل أيضا حملات الملك عيسى الاقاليم المختلفة وقد شملت الضحوتات البارزة حوادث هذه الحملات في كل من عيلام وابل والجزيرة العربية وعصر .

وتتمد الضحوتات في هذا العصر سجلا غنيا بالمعلومات وقد اعطى آشوربانيبال أهمية كبيرة للنحت البارز في تسجيل الحوادث التي تحدث المجتمع الآشوري وفي الآشوري .

أما الفصل الثالث فقد بحث في رعاية الفن والفنانين في زمن آشوربانيبال ، وقد جمعت هذه الرعاية إلفان النحات يمينهم من مكرمات حيث انعكس ذلك في أعماله التي نمت عن انزان فكره واستقراره . وكان النحات ينفذ رغبات الدولة في اظهار قوتها وسادتها وانتصاراتها . مما انه كان يعمل ضمن البلاط لذا كان يعد فنا رسما وطيحمة الحال يكون مقيدا بالقيود والاعتبارات الملكية الرسمية .

وقد اوضح الفصل ان الفنان الاشوري قد اتجه اتجاهاتنا تبيريا مستندا الى الواقع والطبيعة خاصة فيما يتعلق بالمواضيع البعيدة عن المفهوم الرسمي الذي تتميز به الدولة الاشورية فهو حاد ومتفصل ويبدع في المشاهد التي تشمل الصيد الامر الذي اعطاه ايضا حرية فني ممارسة الفن الرسمي والذي تشاهده في الممارك الحربية .

لقد كان لفنان مكانة كبيرة في الدولة لانه الخفد لسياساتها وتطلعاتها وطموحاتها وانتصاراتها .

أبدع الفنان الاشوري في الواحه تماثريا مع روح الفن الراقدي الذي تذاور عبر الحصور ، حيث وصل في عهد آشوربانيبال القمة فسي التبير ، فهو عزيزا الى جانب تمثيله الواقعية ، وهو ياك شك مؤثرا فسي المشاهد لما انحطت عليه هذه الالواح من تماثيل وقصور وأفكار واختيار المواقف ذات التأثير الجاسر في التكوين الجمالي الذي انفرده به .

انفتحت بلاد آشور على الاقاليم الواقعة خارج بلاد آشور فأثرت فيها وتأثرت بهما والفن الاشوري الذي هو حيلة الفن الراقدي في فترة آشوربانيبال كونه فنيا متينا متواصلا ومكملا في خواصه لم يطرأ عليه تأثير واضح نتيجة دخول بعض العناصر الفنية فيه والممكن صحيح . فالفسن الاشوري حينما أثر في فسن الامم الاخرى كان واضحا كما في الفن الاوراسي

بعض الفنون

وضمن شمال سوريا وحتى الفن اليوناني في بداياته • كما اثر الفن
الاشوري بعد ذلك في الفن الاخميني •

وقد اوضح البحث ان النحات الاشوري استعمل تقنيات
اساسية في نقل اللوح وتهديبها قبل اناضها في غرف وقاعات القصور
قبل وضعها على جدران القاعات • وبعد هذا الرصف يتم نحت مواضعه على
اللوح المعدة لهذا الغرض بعد ان جمع تخطيطات اولية مستوحاة من الحوادث
الحقيقية باهرة سواء في الجهة اوفى بلانده آشور ونقلها بعد ذلك على اللوح الحجر
المعدة لهذا الغرض بواسطة التخطيط باللون الذي كان اساسا في تحديد
المعالم الاساسية للموضوع •

توصل الفنان الاشوري الى مستويات عليا في التعبير المتفاني
بالنسبة لحركات الحيوان • وقد ابدع في مواضع صيد هذه الحيوانات •
سواء اكلت حمرا وحشية او غزالا او اسودا او حيوانات اليقة مثل
ضمن مواضع الحرب كالايقار المسافة غنائم الى نينوى • وكان ما توصل
اليه في هذه المخططات بعد من الانجازات الفنية الفريدة في التعبير
الواقعي وشكل لم يبق له شيل في تاريخ الفن العالمية • ولعله فسي
ذلك كان يعطي لنفسه المتفرد الاكبر في اظهار قدرته وتمكنه من
التعبير بهذه الطريقة المربحة • وما زاد في قوة انتاجه في هذا المجال
هو انه لم يكرر حركة ما مرتين على الاطلاق • فكل اسد وكل غزال
وكل حمار من الحمر السوخسية او من المجول والجمال صورة بحركة
مفيدة عن الحركة الاخرى • وهذا حصل التباين بين ما انجزه الفنان
في المواضيع التي تشمل الحياة الطبيعية ومنها مواضع الصيد وبين تلك
المواضع التي تشمل المشاهد الرسمية كالمواضع الحروب والاحتفالات الرسمية
والدينية •

فهرست الاول

الرقم	الموضوع	الصفحة
١-	خارطة اهم المواقع الاثرية في بلاد ما بين النهرين	١٦١
٢-	خارطة نينوى	١٧٠
٣-	خارطة الامبراطورية الاشورية	١٧١
٤-	خارطة تل قوينجق وقصرى - سنحاريب وآشوربانيبال ..	١٧٢
٥-	تأثير الفن الاشورى على الفن الاخميني والاغريقي	١٧٣
٦-	أ - طريقة نقل الاثار المعجزة	١٧٤
٦-	ب - عطية رطل الانوار وتثبيتها على الجدران	١٧٤
٧-	نماذج طينية صغيرة	١٧٥
٨-	عملية جرد القتل والاسرى على لوح من البابون	
	وقطع الجلد	١٧٦
٩-	أ - الحرب ضد الميلايين في دن شارى	١٧٧-١٧٨
١٠-	أسلوب الفن المصري الذي تأثر به الفن الاشورى	١٧٩
١١-	الحرب ضد الهوى المدن الميلاية	١٨٠
١٢-	حطية سنحاريب العسكرية ضد بابل	١٨١-١٨٢
١٣-	أسلوب الفن المصري الذي تأثر به الفن الاشورى	١٨٣
١٤-	١٦ تدمير مدينة خمانو الميلاية	١٨٤-١٨٦
١٧-	التقسيم الجديد الذي عمل به الفنان الاشورى وخلق	
	الازدهار الذي جاء عن المصريين	١٨٧
١٧-	أ - يشير الى التمبرية الواقعية	١٨٨
١٧-	ب - التمبر من المضمون باستخدام الحركة	١٨٩
١٧-	ج - اخذ جوانب المرد القصص الذي يمثل قطع	
	رامثيونان	١٩٠

الاسم	الموضوع	الصفحة
١٧-	د- استغلال الكتابة في التزيين وأشغال فراغ له	١٩١
١٧-	هـ- أهمية في التكوين العام للبحر	١٩٢
١٧-	و- اتخاذ الحركة كمصدر مهم في التعبير	١٩٣
١٧-	ز- توزيع مرتبك للكتل	١٩٤
١٧-	ح- تفكك الكتل	١٩٥
١٧-	ط- التكرار المقصود للوصول الى الهدف المياسمي	١٩٦
١٧-	ي- الحركة الواقعية المعبية عن خذلان الجندي	
	الميلاني	١٩٦
١٨-	أ- افتقار العناصر الى الواقعية المعبية عنه بواسطة	
	حجم الكتلة	١٩٧
١٨-	ب- الايجاء بالازدحام دون مراعاة العناصر	١٩٧
١٩-	تحت مجسم للهلك آشور ياتيها بال يظهر فيه	
	التأثير المصري	١٩٨
٢٠-	أ- الاحتفال بالنصر في حديقة الكروم يتخلل فيه	
	التطابق والتناظر ، القيمة الجمالية والروحية للفساغ	
	المحضور بين الملك والملكة	١٩٦
٢٠-	ج- جانب من الاحتفال بالنصر يظهر فيه التوطيسف	
	الموضوعي بالحركة التعبيرية	٢٠٠
٢١-	اتباع التسلسل التصويري في سرد الاحداث من خلال	
	نظام الحصول التقايدي	٢٠١
٢١-	١- الرمزية في التعبير	٢٠٢
٢١-	ب- الحركة التعبيرية واستغلال الفراغ	٢٠٢

اللسح	الـنـسـوان	الصفحة
٢١-	جـ - التوظيف الواقعي للحركة والفراغ	٢٠٣
٢١-	د هـ - استئصال الحركة كقيمة تمبيرية جمالية ممنوعة ..	٢٠٤
٢١-	و - الانتهاز الاضل للحركة وتجانس كل عظمة معها ..	٢٠٥
٢٢-	نماذج من عهد سبقت عهد آشور باتينهاال	٢٠٦
٢٢-	توافيق الخطوط الخطورة الموازنة من العناصر المهمة	
٢٠٧	في الفن التشكيلي	
٢٤-	تطبيق قواعد المنظور بشكل جدي	٢٠٨
٢٥-	النظام الجديد في تقسيم اللوح الى صفوف واستئصال	
٢٠٩	الخط في التعبير الرمزي	
٢٦-	الاطلوب الجديد الذي انفرده به نحائي اسرحسدين	
٢١٠	في تحت الثيران المجنحة	
٢٧-	أ - المخلوق المركب الذي يمتاز بدقة التشريح	
٢١١	وانميائية الحركة	
٢٧-	ب - المخلوق المركب الحارم في احدى بواسيات	
٢١١	قصر آشور ناصر بال الثاني (نمرود)	
٢٨-	دقة الحركة والتشريح التي يتصف بها هذا اللوح	
	المعبر عن احدى المراسيم الدينية في احد معبرات	
٢١٢	قصر سنحاريب	
٢٩-	التطابق والتماثل في عملية تبريك الملك حول الشجرة	
٢١٣	القدسة من قصر آشور ناصر بال الثاني (نمرود) ..	
٣٠-	احدى الطقوس الدينية من قصر الملك آشور باتينهاال	
٢١٤	المتخللة بالحركة والتشريح	

اللسج	المفردان	الصفحة
٣٠-	أهـ الدقة في التشريح والتعبير والتوافق بين	
	الحركة والمضلة (تفصيل)	٢١٥
٣٠-	جـ اكتساب الحركة التعبيرية والصقة التصمية	٢١٦
٣٠-	دـ رأس المخلوقات المركبة من عهد آشور ناصر	
	بال الثاني	٢١٦
٣١-	أـ تصوير الوجه من الامام للطوك آشور بانيسال	
	وهو يحمل على رأسه سلة البناء	٢١٧
٣١-	بـ تصوير الوجه من الامام للبطل كلكامش على	
	احدى جدران قصر سرجين الثاني	٢١٧
	(تفصيل)	٢١٧
٣٢-	أـ تأثيرات الفن الاشورى على الفن الاثيني	٢١٨
٣٢-	بـ أحمد المواضيع الدينية التي تبرز فيها دقة الحركة	
	والتشريح والتوافق والتطابق الذي سطر به	
	على الفراغ في اللوح (٣٢ ج)	٢١٨
٣٣-	اسلوب التكرار المخل بالهة آشورية	٢١٩
٣٤-	أهـ اسلوب التكرار في منحوتات معشاي الجبلية تمثل	
	الهة آشوريين	٢٢٠
٣٥-	سكب الماء المقدس على الاسود القليلة في لوح يمثل	
	فيه التوازن بين جميع الكتل على جانبي الطوك آشور	
	بانيسال	٢٢١
٣٦-	أـ سكب الماء المقدس على الاسود القليلة من قبل الطوك	
	آشور ناصر بال الثاني	٢٢٢
٣٦-	بـ تصوير الاوراق النهائية الى وحدات زخرفية وتمثل	
	هذا اللوح بقبضة احدى المذبات	٢٢٢

اللسج	المحتـوان	الصفحة
٢٢٢	صيد السمرا وحشية • التباير في الحركة لكسـر	٢٢٣
	طون الرقابة	
٢٢٨	أهـب عهد استنـزل الحركة في التـمير عن الانفـصال	
	وحالات الالم والمهارة في اقتـار الحركات الكـسر	
٢٢٤	اشارة وقوة	
٢٢٨	د - لحركة هذه الكـل نتـج الشـد الموضوعي وخلق	
٢٢٥	فضاءات متحركة	
٢٢٩	التـمير الواقـمي مع انصد ام الخـطـور واشغال الفـسر	
٢٢٦	من دويق توزيـع الكـل	
٢٢٩	أهـب الواقـمية في التـريـج والحركة المعبرة والامتـحـان	
٢٢٧	على الفـراخ	
٢٢٨	تـمير تـمير المناور الواج علم بمـركـل اللـر ...	
٢٢٩	خـرج الخـدم من القـصر السـي الصـيد	
٢٣٠	التـمير الواقـمي عن الحركة واستنـزل الفـضاءات	
٢٣١	خارطة قصر آوربـانيـال تـنـج اماكن الالول البـدائية	
	الـنـر عـر عليـها في غـرف وقاعات هذا القـصر	
٢٣٥	اور، صلة لـصيد الاسود من اورلـعـصر ما قـبـل	
٢٣٢	قـبـل الكـتابـة	
٢٣٦	أهـب عـطـيـتي صـيد الاسود والثـيران الواقـمية مـسـن	
٢٣٣	عهد آورنا مـريـان الثاني	
٢٣٤	التـكرار الخـفـل ودقة التـريـج والحركة الواقـمية	
٢٣٧	أ - وتـلـين من جـنود الحـراسة التي تـراقـق عـطـيـسات	
٢٣٥	الصـيد ونو مـمـسـول علـو اسـلوب التـكرار الخـفـل	

الاسم	الصفحة
٤٦- بد التكرار المنفصل المتمثل بواقعية الحركة	٢٢٦
٤٧- ج- انهوير الواقعي وتوافق الحركة انكليزية	٢٢٧
٤٧- د- انهوير علو جمالية التكوين بتساير الحركة	٢٢٨
٤٨- يوانم طريقة تنفيذ اللحن علو الجدار بمسند	٢٢٩
٤٩- الدايح التدميمي والتزييني لرأس احد خيول الملك	٢٤٠
٥٠- أ- تعلق اصحاب الاسرى تأمل مطاوع	٢٤١
٥١- أ- تطبيق المنظور على صنف الحمراس	٢٤٢
٥١- بد الملك آسوربانيبال يمسك بنديل احمر	٢٤٣
٥١- ج- د- تفصيل من اللوح (٥١)	٢٤٤
٥١- هـ- تفصيل من اللوح (٥١)	٢٤٥
٥٢- قتار الملك آسوربانيبال بالسيف راجلا	٢٤٦
٥٢- أ- تفصيل من اللوح (٥٢)	٢٤٧
٥٣- أ- ب- انتقام اسطواناتية لصيد الاسود من المصمم	٢٤٨
٥٤- نموذج من الدايح يمس الملك آسوربانيبال يد احمر	٢٤٩
٥٥- ترابط التشن والتهار الفسور بمقاب الكتل نحسو	٢٥٠
الحقق	٢٥٠

اللسان	العنوان	الصفحة
٥١	الدامن بالربح من قسوف مهرة الجواد	٢٥١
٥٢	التكرار التفصيل لتلك المسائل	٢٥٢
٥٣	أ - الدالين القصصيين والتزييني الذي يؤلف عليه	
	القصصات في أعلام الفقه الشخصية للملك ..	٢٥٣
٥٤	أو - يبين عملية توزيع النكت والتعبير الواقعي	
	عن الحركة والانفعال ، التشريح ، المصنع ،	
	استغلال الخط كرمز للآراء ، ترايد الفسوف	
	من مسائل توزيع النكت ، التماثيل الواقعي	
	للمعاصرين من خلال تماثيل الكتل المجمدة	
	داخل الحركة نحو المصنف وأهم ما يتصف	
	به هذا اللب هو أسلوب الحقل الواحد في	
	السرد	٢٥٤-٢٥٨
٥٥	أو - استغلال الخط ، التشريح ، التعبير وتوزيع	
	النكت ، الحركة ، الاستقرار المتوازن في توزيع	
	النكت كما هو الحال في مهرة الملك القصص	
	تتغل بالتكوين الهرمي ، تقسيم اللب للتعبير	
	عن السرد القصص	٢٥٩-٢٦٤
٦٠	أ - اتباع أسلوب الحقل في هذا اللوح واستغلال	
	الفضاءات في ربط النكت	٢٦٥
٦١	التعبير الواقعي لاسد حبيب	٢٦٦
٦٢	الاسد المحتضر	٢٦٧
٦٣	تحمل الاسود من ميدان الصيد بعد قتلها وتوزيع	
	في أماكن خاصة وتجر عليها الدفوف الدائمة	
	وذلة يسكب الماء القدر عليها من قبل الملك ..	٢٦٨

الرج	الصفحة	الرج	الصفحة
٦٤	أ- يفتخر الملك آور بانتهبناز في عطية يمد	٦٤	أ- يفتخر الملك آور بانتهبناز في عطية يمد
	أشهر من فوق سفينة	٦٤	أشهر من فوق سفينة
٦٤	ب- فخر من الفن المصون الواقعي	٦٤	ب- فخر من الفن المصون الواقعي
٦٥	أد التعبير الواقعي من الجمان الذي نتج من	٦٥	أد التعبير الواقعي من الجمان الذي نتج من
	اتحاد التكامل مع الفن	٦٥	اتحاد التكامل مع الفن
٦٦	أو التعبير الواقعي ودقة التوزيع وخاتمة	٦٦	أو التعبير الواقعي ودقة التوزيع وخاتمة
	المركبة	٦٦	المركبة

فهرست المحتويات

المحتوى	الصفحة
١- ١٩	ج
٢- شكر وتقدير	ج
٣- موجز الرسالة	ج - ك
٤- فهرست الأسلوب	و - ط
٥- فهرست المستويات	ح - ف
٦- المقدمة	٢-١

الفصل الأول

١- أهمية البحث	٩-١٠
٢- أهداف البحث	١٠-١٢
٣- حدود البحث	١٢-١٣
٤- تحديد المصطلحات	١٣-١٤
أ- الفن
ب- النحت

الفصل الثاني

١- الاطار النظري للبحث	١٦
٢- الآشوريون	١٦-١٧
٣- آشوربانيبال (٦٦٨-٦٢٧ ق.م) حياته وشخصيته وعصره
٤- وأمبرادوريتيه ومكتباته	١٧-٢٣
٥- النحت البارز في عهد آشوربانيبال	٢٤-٢٦
٦- النحت البارز في عهد النخبة	٢٦-٣٣

الفصل الثالث

التحولات الآشورية	٣٦-٣٥
١- اتجاهاته واهدافاته	٣٩-٣٦
٢- تأثيره وتأثيره	٤٤-٣٩
٣- التقنيات الفنية المستخدمة	٤٧-٤٤
٤- مراحل تنفيذ النوى الجدران	٥٠-٤٧

الفصل الرابع

مواضيع التحصن البارز	٥٣-٥٢
١- الألواح الحربية (الحرب في الضيقة الشرقية)	٥٣
أ- ضد الميلايين	
أولاً: ضد الميلايين في مدينة (دن هان)	٥٩-٥٣
ثانياً: ضد الميلايين في مدينة (خاتو)	٦٣-٥٩
ثالثاً: الحرب بين الجيش الآشوري وجيش تروا	
الميلامسي	٧١-٦٣
رابعاً: حقل الملك في حديقة الكروم	٧٤-٧١
ب- ضد القومدين من بحر قزقل البند وفسن	
عرب الجزيرة	٨٠-٧٤
ج- من أدم بعد الحرب	٨٢-٨٠
د- ضد الغزيين والنوذين	٨٦-٨٢
هـ- ضد البابليين	٨٨-٨٦
٢- المواضيع الدينية	٩٠-٨٨
أ- الألواح الدينية	٩٠-٩٠
٣- مواضيع الصيد	١٠٦-١٠١
أ- صيد النمر الوحشية	١٠٩-١٠٢
ب- صيد الفيلان	١١١-١٠٩

المحتوىالمقدمة

- ١- استخدام الكلاب في الصيد ١١٦-١١١
- ٢- الصيد الأسود ١١٦-١٤٨
- ٣- مواضع أخرى ١٤٨-١٥٢

الفصل الخامس

- ١- الاستتاجات والتويمات ١٥٤-١٦٠

الملاحق

- ١- المصادر العربية والاجنبية ١٦٦-١٦٧
- ٢- الالسم ولح ١٦٩-٢٧١
- ٣- ملخص الرسالة باللغة الانكليزية ١- ٥

القدمسة :

تأثرنا في هذا البحث الضخم الفني التي تشمل بانجازات الفحات الآشوري في الواحة المنحوتة بالتمجيد البارز في عهد الملك آشور بانيبال (٦٦٨-٦٢٧ ق.م) . وتعتبر هذه الاعمال قمة ما توصل اليه الفحات الآشوري في عهد هذا الملك . ان سعة الامبراطورية الاشورية في عهد هذا الملك عادت الى تراكم المعرفة والافكار الجديدة للشعوب التي دخلت ضمن حدود الامبراطورية الامر الذي ادى الى ان يؤثر الفن الآشوري في الاتاليم المفتوحة . كما تأثر الفنان نفسه في هذا المجال . ولا ريب اننا قد لمسنا ان الفنان الآشوري في هذه الفترة قد زامل البعثات الحربية الساسية الاقاليم المفتوحة او ربما زامل القوافل التجارية والبعثات الرسمية الى البلاد الصديقة . حيث زاده هذا ادلها وتأثرا بما شاهد ه هناك .

وتعد المنحوتات البارزة من عهد آشور بانيبال خاصة ما توصل اليه الفن الآشوري . ان بعد حكم هذا الملك اسباب الامبراطورية الانحسار والافول والتمزق ، وهو امر بدأ منذ نهاية حكم آشور بانيبال . فان تجدد بعد هذا الملك منحوتات جديدة تذكر او حتى رسوم جديدة ذات طابع مما يدل على ان الامبراطورية الاشورية قد دخلت في وئج لا تحمد عليه فتكالبت عليها القبائل الهمجية من الشرق كما تنافرت عليها الاحلاف من الجنوب والغرب وهكذا سقطت الامبراطورية الاشورية في سنة (٦١٢ ق.م) تاركة لنا اعظم تراث فني وفكري وحضاري ، حيث استفاد البابليين والاشمينيين من ذلك التراث في بناء حضارتهم خاصة في فن التحصينات والمصارعة وتزيين المباني .

لقد خلف لنا الآشوريين ثروة دائلة ، مشثلة بالمنحوتات المنقذة بالتمجيد البارز ، وهو أسلوب من المنحوتات نشأ وتطور جنباً الى جنب مع المنحوتات المجسم

في بسطة ذات الرافعة . وهذا لا يخدم المصور . انتهى . بالمتابعة الهادفة
في مصر ؟ سوريا ؟ لبنان ؟

إن النحت البارز لهذه الفترة يجد يربان مثله . أنه دراسة
مداولة تلقي الضوء على هذا الفن الرقيق وحسبنا أن نعلم . أن الفن الآفريق
المعنى بالنحت البارز مصر في ملاحف عالمية وقد ولدت هذه القناع التي
تدعى الملاحف . روى أن قريبات النحير . رعية التي قام بها الفاروق فسي
القرن التاسع عشر بداية القرن الحالي . أمثال لا يرد . ومنه . ومثلاً
ورسام . وقد يصر هذا العمل دراسة من قبل الباحثين الأوروبيين الذين
يبحثون في مثل هذه الجوانب من التاريخ والتصرف عليها بشكل دقيق .
وهذا ليس لأوروبيين فقط وإنما حتى العرب منهم .

والتفهم من هذا فلا يعني أننا نحبذ وجود هذه القناع التي تشمل
هذا الفن شانه بنادنا قبل أننا نسمى دائماً وبالذات التي أن تعود هذه
الأسوار إلى أماكنها في موطنها ومدنها الأصلية . كهدية تعود (كالسج)
ودور يروكين (غرسباد) ونيون وآسور (قلعة شرقاً) وحتى تلك المدن
التي هي أصغر . أنا ، ولونفد هذا الأمر سوف تصبح المدن والمواضع
الأسورية مكاناً للدراسين والعذوقيين من قائلين ومهندسين ومثقفين .
هذا فضلاً عن الآخرين الذين تفهم المعرفة على قدر تحصيلهم
الثقافي . والجدير بالذكر أن الألواح النحوتية البارز من هذا
المصر قد تجمعت مواضعها نتيجة لزعيم الحياة الاجتماعية والمستورة .
وقد راسب الملك آسور بانيال في تزيين نيون وجعلها أكبر بها . من زمن
أسائسه . وكانت هذه المدينة مركز إنتاج نحائمه الجيد . فعمد اسم
القناع النحوتية البارز في مصر هذا الملك هي من نيون مسوا
من قصوره في تل قوينجق المعروف بالقصر الشمالي أو من قصر جده . سنحارسب
المعروف بالقصر الجنوبي أنشئ في قري . تل قوينجق أيضاً كما في اللوح (٤) .

والنحسبات ١ - سورن يقف اليوم ، سامنا بين اساتذة النحت فسمي
 الى اسم عائلة اثنين الآشوريين والذات نحاسي ٢ وروبانيسال ذون انجاسا
 ، سامر ، صمير بهم وضمهم الرافدي الذي تأصل هذا اقدم الحصور ، حتى
 وصل الى المستون انذرت اهدء على النحوسات الاثوية من هذا الحصور ،
 ولا شك ان العديد من النحسين في العالم وفي العراق بالذات قد تأثروا
 بالنفن الآشوري متلفذين على ، استاذهم الفنان الاشوري الذي حصل
 تواحل الفنان السومري ، والاكدي والبابلي ، وما لا شك فيه فان هذا
 التراث الفني المجيد قد استمر في التطور والتنوع هذا اثر عهد في بسالة
 وادي الرافدين ، وقد استفاد منه الفنانون في جميع المهور حتى وصل
 الى المهور الاسانمية بكل صان ونحت ورسوم جد ارية كانت ايضا
 اساسا في تأثر اورسا في القرون الوسطى لهذا الفن .

تأولت هذه الرسالة الولج النحت البارز لمهد آذ وروبانيسال
 (٦٦٨-٦٦٢ ق م) من الفترة الآشورية الحديثة وتطوقت بصقة تحليلية
 لمحدد من المواضع التي تضمنتها هذه الالولج فضلا عن دراسة مستفيضة
 للنحمت الآشوري .

وقد اعتمدت على المصادر العديدة المربية والاجنبية التي اعانتي في
 كتابة هذه الرسالة ، وخاصة الكتابات المصارسة المخرجة الى جانب
 الولج الحجر المخرجة بالنحمت البارز والتي تعتبر اساسا في التحليل .
 وكذلك بعض التخديسات الاصلية لبعض الالولي ، وهي ما ندرت من قبيل
 الباحثين المراقين والآشوريين في هذا المجال وقد جاءت اسمائهم
 في قائمة المصادر من هذه الرسالة .

وقد تضمن الفصل الاول أهمية البحث التي برزت فيها مكانة الفن
 الآشوري بين باقي الحضارات المعاصرة للإمبراطورية الآشورية ، واختبار هذا

كوثيقة أساسية في ميزان التاريخ والفنون عامة ، وهذا جنباً من الجانبين المهمة في عالمنا المعاصر الذي استقرت فيه بعض الفئات المرب والاوربيين بدنياً من اساليبه المتصورة ، ويعد تحليل فن النحت البارز لهذه الفترة ، خاصة من حيثها موضوعها نحو فهم هذا الفن والتعرف عليه بكل ما يستلزمه والوقوف على كل ما يميزه الفنية والاجتماعية والتاريخية ، خاصة وان هذه الدراسة لم تسبقها دراسات بهذه العمولة ، والقرات الحثارة من هذا الدراسة قضية وكثير من يجب ان نتخذ منها اساساً في تطبيقاتها العملية جنباً الى جنب مع سائر الفنون في العالم .

اما بالنسبة لحدود البحث فانها توضع نوع المادة المستخدمة فهي النحت والملك الذي يجرى حوله هذه الدراسة فضلاً عن التفرع الى بحث من لعمان آشور ناصر بارز الثاني كايك (نمرود) وسرجون الثاني دورو يروكين (غرساد) وسنحاريب تل قوينجن (نينوى) واسرجون تمل انثي يونس (نينوى) واما تحديد المصطلحات فقد علمت من النحت البارز في عهد آشور بانيبال (نينوى) والتعريف بها بكل دقيق .

اما الفصل الثاني فقد قسم الى عدة فترات اساسية حيث قسم التعريف اولا بالمجتمع الآشوري ، الذي يعتبر مجتمعا عربيا (١) تقسمه استماع بهذه الصفة ان يوسع رقعة الامبراطورية الآشورية ويوسعها اين عاقبتها ، وقد تم سقوطها بسرعة مفاجئة ، بعد ان نهضت في نهائية حكم الملك آشور بانيبال على ايدي ابنائه . اما الفترة الثانية من هذا الفصل فقد تمت سيرة الملك آشور بانيبال وحياته وامبراطوريته ومكتبته ، وشتم التعرف من خلال هذه الدراسة على حياة الملك آشور بانيبال وكيفية وصوله

(١) خليل ، اي وملك و الآشوريون في التاريخ ، مشهورات واكيسم اخوان - بيروت ١٩٦٢ ، ص ٢٩٠

التي انكمزوا، ثم يقسم آثاره، كان لها الأثر الكبير في اختياره ملكا، وتدريباته الخاصة التي أجراها قبلا، ويمد استقامته الحكم، كما علمت اهتماماته بالثقافية والعلمية جيدة، انشأ مكتبة خاصة لهذا الغرض، وقد حوت كثيرا من علوم الأوليين . وقد كان للفترة التي قضاها في (بيت ريدوتي) أهمية في توسيع شخصيته كرجل مثقف وكفنان بارع ، حيث انارت له الداريق لامتداد تلاميذ عسكرية جيدة اهلته للسيطرة على مناطق واسعة . وكان لهذا التوسع تأثيرا كبيرا على الناحية الاقتصادية والعلمية والادبية والفنية . وكانت لوضع الحالة السياسية والاجتماعية في اواخر ايامه انعكاسا للشحنات والاضطرابات الذي اسباب الامبراطورية .

اما بالنسبة للفترة الثالثة من هذا الفصل ، فقد بينت فيها اهمية التحول من الناحية الفنية والسياسية والاجتماعية ، واهتمامه وثيقة الى جانب العدوات المصارعة ، وقد كان لرعاية الطال للفن والفنانين واحتضانهم ضمن برامجه ذاتها الى اهتمام الفن بكل اتجاهاته . من هنا انشأ السق الفن بواقعيته وقوته ، حيث نهضت اشعاعاته في التأثير على فن حضارات أخرى .

اما الفترة الرابعة فقد تناولت الخصائص والسمات الفنية التي اتسمت بها هذه الفترة بحيث اكتسب بهذه الخصائص شخصية مستقلة .

اما الفصل الثالث فقد تضمن خمس فقرات اساسية ، وهذا الفصل يحدد من الفصول المهمة في هذا البحث ، وقد اجيزت هذه الفقرات لاعطاء الصورة الحقيقية عن النحات الاموري والتميز على شخصيته واتجاهاته واهداعاته وتأثيره على فنون الحضارات الأخرى وتأثيره بهمنه ، من اساليبه الفنية التي احدثه انفتاحا جديدا في التدوير والبناء . وتطرق في ايضا الى أهم التقنيات المستخدمة والتي دلت حتما على مستوى

نوعه الفكرة ، والتقدم العلمي الذي حلت به الامبراطورية الاثيوبية ، مع ذكر بعض الامثلة التي عززت بها تحليلي في هذا المجال .

اما الفصل الرابع فقد تناولت فيه الولي تحت البارز والتي اشغلت على امواج الحربية التي دارت وقاتلها في الضيقة ال رقية • د الميناميين في مدينة (دن . سار) ومانوسومة) • والمصرحة التي حوت حواشيها بضافة (تل توبا) على نهر الاني (الكونغه حاليا) والتي انتصر فيها البوير الاسود وقد سمح فيها رأسه تومسان ملك ميلام وعلق رأسه في نينوى • وقد اتبع النحات في تصوير هذه المطة اسلوبا جديدا في البناء الفني ، على خلاف اسام المقول المتبع سابقا ، ولكنه على غرار النحات السابق في مصر ، ولم يسل النحات اخذ شيئا من الاسلوب المصري الذي انتقل اليهم عندما وصل ٢ سرر بانتيان في حروبه الى صعيد طيبة وبرفته بعض من انماطين .

وقد اسرت ايذا الى حفلة انتصار الطنك آثوري بانتيان التي اقامها في حديقة الكروم في نينوى ، كما ناقشت ايذا الواقع مواضع الحرب مع بعض المتطرفين من عرب الجزيرة في الحرب التأديبية ، ومع بعض المصريين والبابليين .

وتناولت في الموضوع الثاني من هذا الفصل الى المواضيع الدينية واماكن العبادة عليها وتحليلها ضمن الهدف العام من جميع الجوانب الاجتماعية والدينية والفنية .

اما الموضوع الثالث فقد تضمن مواضع صيد الحمر الوحشية ، وصيد الثيران ، وصيد الاسود • وقد مارس الملوك صيد الاسود منذ سنة (٢٢٠٠ ق م) واستمرت الى ان وصلت الى عهد آثوري بانتيان ، حيث مارسها هذا الطنك كرياضة اولا وكدرجات اساسية في استخدام جميع الاسلحة المعهودة آنذاك وبوسائل مختلفة ثانيا ، فقد مارس هذه التدريبات

في حالة الترجل ، ومن ثوب ، مهمة الجمود ، ومن ثوب الدرية ، وحتى من
 على البحر سفينة في مياه نهرو دجلة ، وربما كانت تدرجته ، هذه تحصيل
 في ياتها لتبارات سياسية أولا ، واجتماعية ثانيا ، فصار من كنها تدرجها
 عنيضا ، وثرى من ، من ذلك بان النحات الاسوي منفية وير الحيوانات
 النيفه كالابكار والثيران التي جاءت من الاسواق الحربية ، وتناولت في
 هذا الفصل تحليل جميع الالواح العارة الذكر والتمرد ، كل دقيق على
 النقاد التي اتهمها النحات في تنفيذ عمله مستندا بذلك على الخصائص
 الفنية الاساسية في العمل الفني ، وواقع حال الالواح يرد على
 ان النحات كان مدركا هذه الخصائص ، بكل دقيق ولذا بالمتناظر
 الاساسية التي تدخل ، من نطاق العمل الفني الناتج ، وقد اتضح
 هذه المعلومات لدي من خلال تناول العمل الفني من الجوانب الفنية
 المتعددة في كل عمل فني متكامل كالفراغ ، والتوافق والتناظر ، وخلق
 التوازن من خلال توزيع الكتل والتناسق بين جميع اجزاء كل الموضوع ،
 والتسريع والحركة واستخدامات الخط وكيفية توظيفه في خدمة فنانا ،
 وكذلك التعبير الذي يدخل ، من مضمون العمل الفني ، التوصل الى اعماق
 ما اراد الاشارة اليه .

وتم التعرف في هذا الفصل ايضا على النشج الفكري للنحات بكل
 دقيق من خلال الولي الصيد التي تبرز فيها قوة الفنان مجسدة في كل
 حركة وكل عضلة وكل جزء من اجزاء الولي الواحد .

اما الفصل الخامس فقد تم من الاستنتاجات التي توصل اليها
 والتمسك لمن له شأن في هذا المجال ، وكذلك تم عرض جميع الولي النحات
 البارز التي دخلت ضمن هذه الدراسة .

هذا ومن الله التوفيق وفق الله كل ساع لدالمب المزيد من العلم
 والمعرفة .

الفصل الاول

- ١- أهمية البحث
- ٢- أهداف البحث
- ٣- حدود البحث
- ٤- تحديد المصطلحات

الفصل الاول

أهمية البحث

بالنظر لأهمية حضارة وادي الرافدين وقوة تأثيرها على الحضارات
المتعاصرة لها وما تلا ذلك فقد أصبح من الواضح ان هذه الحضارة
تكل قديما من اقطاب الذراع الفكرى في العالم ، ولا يخفى على احد
ان افق الرافدى بمسورة عبقليه اهمية تاريخية كبيرة لدى الباحثين ، وخاصة
في مجال الفنون ، وقد برز من بين هذه الفنون بشكل متالى افق الاشوريين
الذى وصل اوج عظمته في عهد الملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٧ ق م) .
وتتعدد اعمال هذه الفترة بالنسبة لنا من أهم المراحل التي مربها القسم من
الرافدى ، لكونه يمثل بالواقعية والقوة في التعبير ، ويعد النحت البارز
لحمود هذا الملك الماهرة حضارية ترتبط بالاحداث الفنية ، الدينية ، المعنوية
والحياتية ، وهو وثيقة اساسية يعتمد عليها ليس في مجال التاريخ فحسب ،
وانما في مجال الفنون عامة لما احتوته اعمال هذا الملك من براعة فني
الاداء وقوة في التعبير ، ومن هذه الفترة يعد دراسة فنية خاصة متبلورة
في كل مضامينها الفنية وخصوصياتها الاجتماعية . ومن النحت البارز مجال
بحسب لدراسة المجتمع الاشوري من ناحية ، وبيان الطرق والأساليب
المتبعة في تنفيذ تلك الالوان الجدارية من حيث التقنية وتحليل
مكونات النفذة وارتباطاتها الدينية والحيوية ومواضيع أخرى ، وكذلك
الحالة التي واجهها النحات الاشوري في تقنية تنفيذ المواضيع على
الالوان من ناحية أخرى يعد النحت البارز الاشوري اهمية الكيسرة
هنا من طابع دراسة افق وحاسره في العالم القديم والحديث ، حيث
ويتمثل مستوى النحت البارز في عهد آشور بانيبال كما قلنا درجات عليا
وساهم في ارساء المدارس الفنية الواقعية قبل تبلورها عند الفریق ، وتعد

استعرت تأثيرات الفن الآشوري في الفن الآخميني بعد زوال الآوراميديين حيث نرى هذا التأثير واضحاً مع مدارس فنية أخرى كالمدرسة الساسانية والبيزنطية في منحوتات قصر بربسيبولس .

وهنا نعدد من الفنانين المصراقيين الذين استلهموا الفن الآشوري والمصري القديم في ألوانهم بأصاليب معاصرة وعلى رأسهم الفنان الراحل جواد سليم . لم يكن تأثير أعمال نحاتي آشور بانيبال على الفنانين وأعمالهم فقط وإنما كان لها تأثير بالغ على المشاهدين بمختلف مستوياتهم الثقافية .

ولفن النحت البارز أهمية كبيرة بالنسبة للقارئ المتحرف على ماهية هذه الحضارة العريقة التي دخلت طورا جديدا في عالم الفن فهذه الدراسة تزيد من مدارك القارئ حول معنى النحت البارز أولا وحصول تيجيته ثانيا .

أهداف البحث :

من خلال تحليل النحت البارز هذا يكون لجميع الباحثين سواء في التاريخ أو الفن مادة غنية في سرفور هذه الخصوصية التي ما زال كثير من القوم يكتفونها وتجاهة في مجال الفن الذي نحن بصدده ، وتوسيع مدارك كل الباحثين في التراث الحضاري في دعم بحوثهم لهذه الخصوصية في الفن . وتعد هذه الدراسة نهجا موحها مباشرا نحو فهم النحت البارز ومضامينه لمهد آشور بانيبال وهي دراسة لم يسبق ان جمعت بهذه العملية ، ولم تسبقها دراسات فنية مشابهة بمعظم النواحي الأساسية في العمل الفني التي تناولتها الباحثة بشكل مفصل وانفقار المكثفة الصرية الى مثل هذه الدراسات التراثية الفنية ، ولهذا فهي تعد بالقيمة للفنانين من هذا واسما للدخول منه مباشرة والتطلع بشكل مباشر وتحليل علمي دقيق لهذا التراث الثمين ، والوقوف عنده بتبصر واستلها ، ومن ثم العمل على اتمائه بصيغ معاصرة لكونه يعتبر واجهة تراثية وعارة متقدمة .

فمعرفة العائلي تكون له دلائله الميزة لحركة التطور في اتجاه
والمستقبل .

وحيث ان تركيز في دراسة على المدرسة الآشورية في النحت البارز
ولفترة ا. هراء اورية المتأخرة ، فاننا نساهم بإبراز معالم هذه المدرسة وتطورها
ووصولها الى ابي قوتها في عهد الماهل الآشوري آشور بانيبال ، السدي
تطورت في رزمة الفنون خاصة فن النحت البارز .

ان فن النحت في عصر هذا الملك لم يصل الى المستوى الذي وصل
اليه الا باستفادة الفنان الآشوري من منجزات اترابه الفاتحين قسبي
العداقة ، وفي حملة آشور بانيبال على مصر تأثر الفنان الآشوري السدي
صاحب الحملة كما يتعرف على ذلك في هذا البحث ، مستفيدا من
منجزات الفنان المصري الذي لم يكن غريبا عنه فيما توصل اليه من منجزات
تحت تكوين الموضوع ودقيقة انجازه ، وهذا مكمل للمعاصرة في التقدم
وانجاز المبدع ان ما احتوته هذه الدراسة على ما اظن هو عن للمؤرخين
في تعزيز ودعم آرائهم وكتاباتهم التاريخية والتحليلية ، لان النحت البارز
وما له من مستوى العذونات المصرية ان لم نقل اكثر منها اذمية لانهم
من خلال النحت البارز هذا يتعرفوا على كثير من الامور الماضية ،
ومن اهم الاعتبارات في هذا الشأن هو :

- ١- التعرف على الاوضاع لمختلف الطبقات الاجتماعية وتقنياتها .
- ٢- التعرف على امالة النحات وشخصيته وهدى تربيته الفكرية .
- ٣- التعرف على التطور الحضاري في عهد آشور بانيبال .
- ٤- التعرف على مختلف الاساليب الفنية والتقنية التي تخدم بحرفهم بمكمل
مباشر .
- ٥- التعرف على ما لم تستطع العذونات المصرية تفسيره .

ليبر هذا من الأمور غمينة أو الغامضة ، وإنما لهذا الباب الدار من الذات
في مجال الفنون حيث يكون اللوح النحت البارز أثر كبير في تقويم ذاتية
والتوسع بعد أركه والتعرف على ما أجاد به الفنان الآشوري قبل ثلاثة آلاف
من السنين متخذ ما استوفت به الأثنية في النحت ، لهذا تكون هذه الدراسة
التحليلية لما احتوته من خصائص بالغة الأهمية ذات عين كبير مهم فسي
التعرف على حقيقة الفن الآشوري من خلال ما تركه لنا هذا الفنان ، وبالنتيجة
تحفيز الباحثين في هذا المجال على كشف معالم أخرى في هذا التراث
الغريب .

حدود البحث :

اقتصرت الدراسة التحليلية في هذا البحث على الأول الجدارية
المنحوتة بالنحت البارز فقط والمائدة لفترة الملك آشور بانيبال المحصورة بين
(٦٦٨ - ٦٢٧ ق م) . ومثلت هذه الدراسة أعمال هذا الملك التي عثرت
على بعضها في قمر جده سنحاريب الذي يدعى بالقصر الجنوبي الغربي
وكذلك قصر آشور بانيبال نفسه الذي يدعى بالقصر الشمالي وكلا القصرين
يقعان في تل قوينجق من العاصمة الآشورية نينوى ، اللين (٢) وقد تركيز
البحث على هذا الملك وشعائيه والفترة التي وصل فيها فن النحت البارز
إلى عظمته وتمثل هذا العصر بالحضر الذهبي التي مرت به الامبراطورية
الآشورية .

ومن الجدير بالذكر ان الامبراطورية الآشورية استمرت منذ عشتار
(٢٠٠٠ - ٦٠٦ ق م) وقد حكمها (مائة وسبعة عشر ملكاً) . ومختبر
آشور بانيبال آخر ملوكها الذي دام حكمه (٤١) عاماً . وتم التأكيد

(١) بصح جي هفن . كنوز المتحف العراقي وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية
الطباعة ، مطبعة الجمهورية - ١٩٧٢ .

في هذه الرسالة على تدوير فن النحت البارز في عهد هذا الملك .

تحديد المصطلحات :

أ- الفن :

هو محاولة خلق وإبداع نابغة من وهي الفنان ، قدرته على التذوق ، وتأنيم الوحدات التي يتكون منها العمل الفني ، وتجسيد ذلك لتلك للمعالم المرئي بصدق إبداعية بدافع الرغبة الذاتية الطمعة ، كمحاولة لخلق الامتياز لدى المشاهد ، وتكون عادة حالة الخلق هذه ذات جمال نسبي بين زمان وآخر .

ب- النحت :

هو عملية تحويل المادة الخاضعة للتشكيل إلى أشكال ذات مضمين فنية يحاول النحات تجسيد ما من خلال ما تبلور وضح من مشاهد في احساساته بأسلوب مرحلي ويقسم النحت إلى نوعين :

أولاً- النحت المجسم : (Round Sculpture)

هو عبارة عن كتلة ذات ثلاثة أبعاد تنظر إليها من جميع الجهات وتضلع هذه الكتل عادة من مواد مختلفة كالخشب والمعدن والاعجاز بأنواعه ومواد أخرى ذات صفات خاصة منوعة لهذا النوع من النحت هو كل مادة من هذه المواد لها خصوصية معينة فسي كيفية التعامل معها ، وهو يعبر عن مضمين حتى تتضمن احساسين ومشاعر الفنان . وهو الواسطة بين الفنان والمشاهد لنقل تلك الأفكار والاحساسين وهي لا تقتيد بالزمان والمكان ، حيث تختلف هذه الكتل بمضامينها فقط .

ثانيًا النحت البارز : (Relief)

يمثل النحت البارز عادةً إما على سطح متواوٍ على سطحٍ مسدود كما هو الحال في الأختام الأسطوانية والفضيلة أو الأعمال النجدة أريسة النحتية المرفوعة ، وعمل النحات الأساسي هنا هو توزيع الأجزاء والخارج والهيئات الأخرى على السطح ، والكلفة ويلبسف جاءت من اللغة اللاتينية وتعني النافر (البارز) ويمثل الفنان تصاميمه على السطح ويعدّها تحفر المداخل لكي يتوضّع التصميم . يبقى هذا التصميم متصلاً بالسطح لم ينفصل عنه ويظهر كأنها ينمو من السطح (١) ويكون تنفيذ النحسمة البارز على مواد مختلفة وكل يتبع تقنية خاصة مائعة بالتنفيذ مع صفات الحجر أو الخشب أو المعادن بأنواعها .

(1) New Standard Encycloped Vo-11 Standard educational Corporation.P.155.

الفصل الثاني الطائر النظري للبحث

١- الريسوريون

٢- آسور بانيبال ٦٦٨ - ٦٤٧ ق.م

٣- النحت البارز في عهد آسور بانيبال

٤- الخصائص والميزات للنحت البارز

الفصل الثاني

١٧ أراءك ر. ل. ل. ل. ل.

١٨ أراءك ر. ل. ل. ل.

يعد الاسوريون من الاتهام التي هاجرت من الجزيرة العربية في
معدود (الف الرابع) وهم من اجداد العرب . سكنوا بلاد
الفراء واستقروا تدريجيا في اراضي القسم الشمالي من وادي الرافدين . فسكنوا
مناطق دجلة ورواقده والزاب الاعلى والزاب الاسفل .

ليس للاسوريين نفوذ قوي ليس في الغلبة فحسب وإنما امتدت
سلطانهم الى جبال اوروس وبنوي الاناضول وارمنية وخرقزون الساسي
جبال زاخروس والى الشايخ العربي اللج (٣) . وذلك بفضل طوع ملوكهم
الذين اتبعوا سياسات مختلفة في التدعيم الاداري لضمان السيطرة على
كل المناطق المتاخمة لهم والتي كانت تعتبر مصدر قلق بالنسبة لاستقرار
النوع السياسي في آشور . وأخيرا أصبح لها صدى واسعا بين باقي الأمم
والاقوام . إمكانية مرموقة وذات تأثير كبير في السياسات الخارجية وخاصة في
المصر الاشورية الحديث . نقول الاموري الحديث هذا يعني ان الامبراطورية
الاسورية قسمت من قبل المؤرخين الى عدة عصور وذلك لمساهمة
دراستها وهي كالآتي :-

- ١- العصر الاموري القديم (٢٥٥٠ - ١٥٥٠ ق م) .
 - ٢- العصر الاموري الوسيط (١٥٥٠ - ١١١١ ق م) .
 - ٣- العصر الاموري الحديث (١١١١ - ٦١٢ ق م) . وقد قسم هـ هـ
- العصر الى فترتين .

- أ- الفترة الاولى (١١١١ - ٧٤٤ ق م) .
- ب- الفترة الثانية (٧٤٤ - ٦١٢ ق م) .

۲۔ آئینہ ہائیکمال (۱۶۶۸-۱۶۷۷ ق.م)

• 79 •

• 104 •

لقد صمد السلطنة بكل ثقة وقوة مكنته من ادائها واجهته تارة الهه ههنا
 وابه وامبرا اوريشه التي كان يريد لها المكانة الحالية بين باقي الامم
 وانصوام وكان لهذا بفضل ذكائه وشجاعته ولقد امد بكل دعة وههنا
 واتخذ ارعلى تذليل كل الصعوبات التي واجهته ه وكان وثقا من نفسه اكسر
 من شوق جسده نقيضة التي كانت تقول عنه بانه " ليرخيالا " ولا صيادا
 ورامي ههم ممتاز فحسب بل انه رجل ذكا ومثقف ثقافة عالية ههنا (١)
 ونعني بدورنا نلهم هذا بكل فملي من خلال ما قدمه لنا من اعمال فنية
 ماهرة متفقة بالحدوية والذكا والتي فكت تجاوبا كبيرا بين الفنان
 والملك الاديب الذي كان له الامر الكبير في عصور تاريخية متأخرة بفضل
 الاكتشافات التي شرع عليها في قصر هذا الملك وتصرفا من خلالهما على مسيرة
 الامبراطورية السورية تحت رعاية هذا الملك بما اكتفاه من مدونات فسي
 مكتبة الشهيرة التي جمعت فيها كل العلوم والاحداث التي حصلت فسي
 زمه وخان حدود ملكه حيث امر بجمع وتزويد مكتبته بكل ما له اهمية
 لامبرا اوريشه من الكتابات التي دونت في باقي المدن من آداب وعلوم ههنا
 يكن على خزانة الملوك الذين سبقوه وجعلوا جل اهتماماتهم بالنواحي
 العسكرية بالدولة الاولى ه حيث كان هذا الملك مولعا بالاداب والفنون
 الجميلة وجمع كتب كثيرة وأترجمته الى لولي المكتوبة بالسومرية والاكديسية
 والبابلية (٢) من هذا يتضح انه كان فعلا عالما وباحثا وقد لنا احسن
 كتاباته التي دونت على اسطوانة من الفخار انمكاسا لاهتمامه الثقافية
 ووجهه للمعرفة يقول فيها " انا آشور بانيال قد خزنت في ههنا حكمه
 نابسو واستوعبت ما في السوا العذوة كل ما فيها من نفايا ومساكل ههنا (٣)

- (١) مورتكات هاندون - ترجمة د عيسى سلمان ه سليم طه التكريتي (مترجم) - الفن
 في العراق القديم - ١٩٨٠ ه ١٤١٣ ه
 (٢) د بصمه جي ه فني ه كوز المتحف العراقي ه وزارة الثقافة والاعلام ه
 دار الحرية للطباعة ه مطبعة الجمهورية - ١٩٧٢ ه ١٤٠٦ ه
 (٣) د مظلوم ه طارق عبد الوهاب ه قصر آشور بانيال ومكتبته - نينوى ه
 وزارة الاعلام - مديرية الآثار العامة ه بغداد ه ١٩٧١ ه ص ٤١ ه

أما من جهة في مكتبة أسوريانيان يوجد طبعاً استخدمه في
 في دار العلم والمعرفة حيث كانت تصدره الأبرار مرة أو مرتين في السنة
 في عدد من المطبوعات التي طبعها في مكتبته التي تعتبر من أهم
 المكتبات في دار العلم لا تتوافر لها طبعاً أي من الكتب التي من شأنها
 وصورتها معاً في هذه المطبعة لكافة الآداب والعلوم ومنها السورمية
 والكيفية وقد كانت هذه المكتبة من قبل أوقف في سنة ١٨٥٩
 أن يكون الهندية والهند في ذلك، ثم في سنة ١٩٠٠ في
 اسم أسوريانيان بن السورانيان عاديان تعتبر من أهم ما كانت
 التي وأدركت في مكتبته هذا الطبع النفيسة التي لا تندرج
 من ندرة ٥٠٠٠ نسخة في أيديهم والآن والآن وهي اليوم محفوظة في
 تحت يد السيد (١) ومن جهة ما طبعه في دار الآداب، وهو
 نسخة من التي قام بتعريبها لحدائق المعارف (الكتاب) وقد
 المخطوطة وقد كانت هذه المكتبة على أيدي نساخ وكتابيين
 المعارضة ولم يسم بجملة في المجال الأدبي، حيث كان أطلق أسوريانيان
 يحد في المهمة العتق ورأسه من رواد الحركة الفكرية والفنية التي
 بها هذه الفترة.

الآن هذه التي بقي الطبع أسوريانيان فيها حانها ما هي إلا تمزيق
 من لكانه وفيه في السيرة وفيه في إدارة دفع الحكم وحكمة فسي
 اتبع السياسة المعاصرة لمهمة كس حالة دائمة في داره وكان يهتم
 في تربية وتواضع السياسي ورغم ما ورد في المصادر من أن كتابه هذا أطلق
 في سنة ١٩٠٠ في طبعته في داره في داره في داره في داره في داره
 ليست أن ادعاء لما قام به الطبع من أعمال كبرى كان لها أن كبرى فسي

(١) أسوريانيان، ليو، ترجمة محمد فيدي عبد الرزاق (مترجم) - دار
 النشر من دار وزارة الثقافة والإعلام - ١٩٩١

توايد سياسة امبراطورية الآشورية في الاتاليم القريبة والبعيدة .

وتعد ذهبية الباحثين الى ان العدونات التي جاءت مصداقة لسان الملك ما هي الا محنة بالغة (١) . لكن الاسامى في كل ما دون عين هذا الملك وامبراطوريته ما هو الا شاهد على اهتمامه الشديد وحرمه على كتابة تاريخ آشور وتاريخه من قبل تلاميذه وكتابه تحت رعايته فقد تولد لديه هذا الاهتمام منذ ان كان صغيرا بحيث تعلم كل ذلك في بيت خا ن يدعى (بيت ريدوتي) قبل تعلمه الحكم . كان من عادة الطوك ان يولوا اهتماما كبيرا في تعليم وثقافت وديبانتهم في هذا البيت ، وذلك لتمهيتهم للاحكام واستلام مسؤولية الحكم والادارة الملكية بعد تعيينهم اوليا عهد وقد اشار الملك اسرحدون (٦٦٠ - ٦٦١ ق م) في عدد من النصوص المسمارية التي انه قام بتجديد قصر ولاية العهد في مدينة (تويش) من اجل ابنه وولي عهده آور بانتيان . ومن بين هذه النصوص التي ذكر فيها اسرحدون قدس ولاية العهد " انا الطوك اسرحدون الطوك العظيم . ملك العالم . ملك بيت اند آشور جددت بناء (بيت ريدوتي) الى آشور بانتيان ولسبي ان عهد في مدينة تويش (٢) والندى هذا الذي يخص فيه الملك آشور بانتيان بالذات ليهود ليل آخر بان شك على ما كان يتحلى به من ذكاء وشجاعة ، هما اللذان جلبا انتباه والده دون اخوه (شمر - م - اوكن) . وبيت ريدوتي هذا يقع خارج العاصمة الآشورية تينى ، وبالتحديد في الجسر الشمالي الغربي من العاصمة المذكورة (٣) . وكان لهذه المدينة اهمية كبيرة

(١) الاحمد سامي سعيد ، كتابة التاريخ عند الآشوريين سومر والجسر الاول والمجلد ٢٥ - ١٩٦٩ هـ ٧٨ .

(٢) سليمان معاصر ، الكتابة المسمارية والحرف العربي ، مطابع جامعة الموصل ، ٣٠٠٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٣ - ٤١ .

لدى الملوك الآشوريين وضد عهد سرجون الثاني الذي ردد بناءه من قبل .
 لم تكن الممرضة الكاملة للمساكنات الدبلوماسية التي يتبعها الملوك في
 سامر وحسب ، وإنما انشد ريب على فزون القتال كان أمرا مهما في اكتساب
 الملك هذه الغاشمية ، ومجالات أخرى تنطق بالخصوصية الملكية وفسي
 قداح من احد مدونات الملك آشور بانيبال يقول فيه ركبتي جثتي جريمت
 بقمعة ، ذهبت الى مذاقة الصيد ، حملت القوس ، ارمي السهام ، ولقد صويت
 السهم (جملته يدير) عازمة ، جاعتي ، قوة كالرض ، كبحيت جماع الخيول
 كسائق وشدأت الحبال ، تدور تعلمت مسك ترسانة ال (آرنتو والكاباسو)
 كبان مدبر ، رغبتم ان اكون القائد العظيم لكل الحواريين ، وفي نفس الوقت
 كنت اتعلم النياقة الملكية ، (اتمشى بذاتية الملوك اثنى امام الملك ابي لاعطي
 القيادة للنبلاء) (١) فلعلنا الملك ما هي الا انمكاسية : هذه الحالة الفريدة
 التي تميز بها عن الملوك الآخرين ، وقد تجسدت هذه من خلال اعماله
 الجدارية الكبيرة والتميزة بشكل واضح عما سبقها ، فقد كانت الاعمال
 الفنية بمثابة اذروحة فنية عالية في صدى الامانة والتعبير عن ميسرة
 الفنان نتيجة دمجها واستيعابه للفنون القديمة التي أصبحت لديه مسر
 خالها تراكمات فنية كبيرة جعلت لعماله خصوصية فريدة المحتوى ورعاية الملك
 آشور بانيبال الذي يحد " من اعمال الملوك المثقفين لهذا العصر
 الحديدي " (٢) وعاش دافولته في عصر ابيه وترعرع واكتسب شخصيته وفنسي
 قابليته وطموحاته التي ولدت لديه ذائقة كاضة الى ان جاء اليوم الذي
 نصبه فيه والده على آشور التي كانت له منفذ التفجير والمقاتلة آنذاك وان يقوم
 على تدقيق ما اكتسبه من تدريباته الفكرية والرياضية بشكل عظمي يرضي بهمسها
 الهمة آشور الذي كان يداصح ان يقدم له الداعة والتبجيل بشقي السواء

(1) Luclenbil, D.D. Ancient record of Assyria and
 Babylon V.11 P.379.

(٢) بارو هاندرية معيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، (مترجم) ، ياند آشور
 (بابل وبنوى) وزارة الثقافة والاعلام - دار الرايد للنشر ، ١٩٨٠ هـ

الاساليب ، وهذا من منتهى رتبته وشجائته فقد فتح بلاداً كبيرة وحارب كل احد من
الامبراطورية وجعلهم اذلة امام قدميه كما يقول في إحدى مدوناته
التي يذكر فيها بدايتها ونفساً لنفسه وانتصاراته " ٢ " وروانيال " الملك
الذي لم ، الملك الذي جاع ، ملك الكون ، ملك آسور ، ملك الاتجاهات
الاهمة من العالم ، ملك الملوك والامبراطور الذي لا ي ارج والذين يملكون
تحت حكمه كل الامم من البحر الاعلى الى البحر الاسفل وجعلهم يخضعون
تحت قدمه الذي وضع العبودية لحكمه فوق تايير الذي في وسط البحر
الاعلى وللمن الذي وسط البحر الاسفل (١) .

ومما لا شك فيه انه اتبع ادارة وتنظيماً عسكرياً جيداً من شأنه مساندة
الحصول الى تلك الغنائم لعلها ، وذلك بفضل حكمته وفدائته وقد رتبته على
التغلب على كل الهفوات والثغرات التي حصلت ايام حكمه ، وكذلك تمتعه
بخدمية قوية وهيبة كان لهما الاثر الكبير في نفسية اعدائه وشعبه
لتذليل الصعاب .

ويجدر بنا ان نكون عند مستوى المسؤولية والامانة تجاه هذا الملك
المثقف مما يتهمنا لنا لكونه ابراز حقيقته كحارب قوى فضاء عن اعماله
الادبية والاقتصادية والفنية فقد دوح عيالهم وقهر بلاداً لم تنالها
اقدامهم من قبل ووصل الى طيبة وسوسة . وفي ابراز شخصيته التي كانت
مصدر احترام وتقدير ذلك لما كان في نفسه من حب للملم والتعليم
بالاضافة لما كان يتمتع به من الحكمة والفطنة والفروسية (٢) .

هذا من جهة ومن جهة أخرى ، فقد كان يتحول انساناً شاملاً لا يذوق

(١) Luckenbil, D.D. Ancient record of Assyria and
Babylon V.11 P.349.

(٢) هايك ، ايروستن . قصة الاثار الآشورية (مكتبة آخوريانيال) يوسف
داود عبد القادر (مترجم) مطبعة اسعد ، بغداد ، ١٣٢٧ .

عندما تستدعي الضرورة ههنا السياسة والدقة في التنظيم الاداري تحولت
 ١ امبراطورية الاشورية في عهد الى شار تذهب الجماعات التي خاطب بحميدة
 من العالم وكان لسياسته عند دور كبير في اثراء وانعاش دولتها من ايام
 الذهب والفضة والاعجار القيمة ومواد اخرى حيث خرجها في عطية
 التمية وقد كان لحيث العلاقات ايضا وثائقه الخارية تأير كبير على الحركة
 الفنية .

وما ورد بخصوص هذا الملك فهو يعد من الملوك المذاهم الذين
 تمكنوا من ادارة دولة الحكم بامكانية فريدة وعقلية ناشجة ومستقرة ، ألا
 انه الى جانب هذا الرشاش فانه في اواخر ايامه وما وصلت اليه الامبراطورية
 من تدوير في الاوضاع الداخلية جعله يعبر عن ذلك في هاجسات لذهنه
 آشور وما اسببه من مشر وتعب جسدي وفكري وما حاش بالامبراطورية من
 مشاكل ، وقد جاء ذلك على لسانه في احدي مدوناته يقول فيها " لماذا
 ينهي ان انا من آلام المرير وانحراف المزاج ومرارة الفناء وسوء الدالح ؟
 لقد عمت الاحقاد ارجاء بلدي وجابه افراد عائلتي التي الكثير من
 المشاكل ، ورحلت احائي من الفضائح التي حاقت بي باستمرار ، لقد أثقلتني
 دسوس الفكر وتقلب الدسم وضعت اودع اخريات ايامي بالانك والحشرات
 واقنسي ليلي ضميري متحجبا باكيا . . . فالى كم هذا الجفاء يا الههسي
 (آشور) ؟ وحتى ابقى كمن عصى دابة ربه واليهته ؟ (١) .

من خلال هذه المدونة نستطيع ان نستبطن منها بان الضعف اخذ يسيطر
 في بسد الامبراطورية في نهاية حكم هذا الملك مما ادى الى تعجيل
 نهايتها .

(١) بايك ، ان رويشن ، يوسف اود عبد القادر (ترجم) ، قصة الاشوار
 الاشورية ، مطبعة اسعد ، بغداد ، ص ١٢٧ .

٣- النحت البارز في عهد آشوربانيبال :

من المعروف ان النحت البارز في عهد آشوربانيبال لم يكن له دور مهم وتميز وثلاثي في تاريخ الفن في ما هيته الحركة الفنية واساليبها وخصائصها فحسب وانما في رتدنا بالمعلومات التاريخية من خلال هذه العتونات التي تدخل في تمييز الحقائق الموضوعية والواقعية والتي تمتد من العتاد المهمة والاساسية في مصرية حاد ما لكونها دوت في وقت قريب من وقوع الحدث . ومن هذا الاعتبار يمكننا الاعتماد عليها اكثر من اعتمادنا على ما في العتونات المصارية في مكتبة آشوربانيبال فضلا عن ذلك فقد ساعدت هذه الالواح الوثيقة تاريخيا على تمييزها من اعمال منحاريب .

ويمكن القول بأن فن النحت البارز في عهد هذا الملك قد وصل القمة في الالواح التي عثر عليها في قصر الملك والتي تعتبر أكثر وضوحا ومنا من غيرها ودقة في تنفيذها (١) كما وتعتبر ادرجة الفنية المالية التي وصل اليها الفن الجداري في عهد هذا الملك من العتات البدئية

(١) عالم ، نعت ا. ماعيل ، فنون الشرق الاوسط القديم قبل ظهور الاسلام ، دار المعارف بمصر - ١٩٦٩ ، ص ١٦٨ .

علو، مبنية فذة وثقافة عالية وهي ونسج فكره تؤكد على أنها لم تنك هذه الدراسات الانسانية اعتبارا ولم تكن نزوة آتية، أدت على احساس هذا النحت في التعبير عن حالة دأ رنة وانما جاءت هذه الاعمال الفنية من مصدر كان له التأثير الكبير في تحريك والهباء، انما والاحساس الفنان تجاه نفسه ولا بد ان يكون هناك من يدعم في انما هذه الحركة وواصل مسيرتها الى جانب الفنان نفسه فاذن لا تصدر الا من رضى للفن عمن آشور بانيبال نفسه^(١) وقد كان من عادة الملوك ان يسجلوا تأريخهم بانفسهم وهذا الاساس كان للفنان دور كبير في تجسيد الملوك وابراز انجازاتهم وسطوتهم لذا لجأ الفنان الى تسجيل الاحداث بشكل دقيق ورائع ورعاية فائقة لانهاار الملك بالمظهر النائق فانهكست هذه الحالة في الاعمال الدورية، ودواية الملك الخاصة كما هي الحال في مظاهر الصيد.

بلغ فن النحت البارز في عصر آشور بانيبال اقى عاقته وذروته ووصل الدرجة والعنوى التي تتناسب والمجتمع الفكرى والاجتماعي الذي يتمتع ويغناز به من بقية الملوك حيث احدث هذا النحت انقلابا في عالم الفن علو، مسر الاجيال منذ اول لحظة الاعلان عنه والكشف عن مضامينه، والى حين الان نجد تأثير ذلك واضحا في اعمال بعد الفنانين المعاصرين رغم ما يكشف بهما الفنانين من غموض حول ابيالة هذا التراث.

يعد فن النحت البارز في عصر آشور بانيبال الذي يكون جانبا مهما من حضارة وادي الرافدين الضهل الاصيل الذي نهل منه كثير من الفنانين وما تأريخ الفن في اراق القديم الا مجمع للمدارس الفنية قادمة وقسود برزت مدارس واتجاهات فنية حديثة في اوربا بعد ان قام هنري لايرد بنسب محتويات تل قونجسق بين عامي (١٨٥٤ - ١٨٥٦) وشر وقيل الكثير من قصرى

(١) مورتكات هاندون هـ • ميسى سلمان وسليم طه التكريتي • (مترجم) الفن في العراق القديم • مطبعة الاديب • بغداد ١٩٧٥ • ٤٢١ •

٢ - هربانيسال ونه ساريب الو. انكثرو وقسم من الفرنسيين الذين نقلسوا الكثير اينما الى باريس .

وقد عرفت هذه الاعمال قبل انهور العدارس الحديثة في فرنسا والمانيا وانكثرو ومنها ا مدرسة التكميلية التي ظهرت في سنة (١٩٠١) وهدي محاولة تحويل الان كان الى مكيمات فرائية حيث اهتموا بالبناء الهندسي . واهمرت التمهيرية سنة (١٩١٠) وهي التي تعتمد على الاعمال القوي عند الفنان وكذلك بالتمهيرة لانتجالات الاخرى فلابد ان هؤلاء الفنانين اطلعوا على الفن الانسوي الذي رجى به من المواسم الانوية السوي اوريا .

٤- الخصائص والمميزات الفنية

١- فهم اللوح :

اكتسب النحت البارز في عصر آور ناصر بال الثاني (نمرود) خصائص جديدة لم تكن معروفة من قبل ، وتتميز تلك الخصائص بالاعتماد على السوي لحي جيد ارن كبير فتمست فيه مجالا واسعا لتصوير احدا انا كبيرة تعرف بالسرود القصصي ، وذلك فمن تتابع مجرياتها الواقعية ، مثلقا في تصوير موضوعه الاساسي الذي كان يمدى اليه في تعجيد الملك عن طريق التعبير الواقعي . لذا ابتكر هذا السرود طريقة التقول التي تعتبر تطورا لاسلوب الحقل الذي كان معمولا به في عهد سابقة بحدود ضيقة واعجاب صغيرة ، كما هو الحال في اعمان المسلات ، وكان السرود القصصي يجري على الاول بحقل او حقلين تخترقه من انوسط صفوف من الكتابة السماريسية ، واستمر هذا الوضع حتى زمن تجالنت بالاسروسرجون الثاني ، اما في زمن سنجاريب فقد قسم اللوح الى اكثر من حقلين وانينا تكون في الواح

منه ما يربطهم الماشيات من الانجار والمياه في اطلال واسفل اللج .

لكن في عهد آشوربانيبال انطلق النحات في الراح النحت البارز انما قلة لم يهتق انقاصها لها النحات قبل هذه الفترة ، فأنذ يحير عن اكنائنه وحسب مفهومه الخاص بآثار جديدة مختلا الحدود الفاصلة بين الحقول ومحورا ايادها الى خطوط افقية تستقر عليها تكويناته المعبسة عن حادثة من حوادث المرد . لذا فقد علم تسلسل الأحداث بهيئته الغامض المحددة والتي لا تغف بطولها عن نطاق الموضع الرئيسي المبرراد تجسده أكثر من بقية الأحداث الثانية . كما نلاحظ ذلك في اللوح (١٧) ، حيث يدور لنا هذا اللوح تفصيلا دقيقا للجوانب المعركسية بالتحام الجيوش من دون الكافة البشرية ، وهذا الأسلوب اكتسبه النحات الآشوري من الفن المصري .

هذه من أهم المميزات التي امتاز بها النحت الآشوري في تقسيمه اللوح الى عدة أحداث ، فمن لج واحد في عهد آشوربانيبال ، من حيث التحرر الكامل من الحدود الفاصلة ومن حيث طريقة ودقة المرد . هذا وقد انعكس هذا الأسلوب على بعض الألواح صيد الأسود التي يصور فيها النحات موزعا تصويريا كاملا عن مجمل رياضة الصيد .

المظهر :

يتميز المظهر في المصل الفني من العناصر الأساسية الذي يدخل ضمن التشكيل العام للموضوع وذلك للوصول الى وحدة التكامل الفني . ففي عهد الملك آشوربانيبال ، كان النحات يتحسس هذه الحالة أكثر من ذي قبل وتدابيرها في أعماله كحالة ضرورية ، واعتبرها من مستلزمات المصل الفني الجهد . وقد أجاد في بعض الواحه التعبير الدقيق عن المظهر وقد أخذ ذلك أبعادا أخرى معتمدا بذلك على نهج الفكر والتعبير

الفائدة في استيعاب وتحليل كل ما يريد تصويره منظمها ذلك من انواق
الامر كان اساسا في بناء فكرته ضمن قوانين وضوابط . معنى هذا انه
كان لدى تداعي اسور بانيمال معرفة لاغبار عليها بحلم الابداد اكثر من
تداعي الفترات السابقة . الا ان هذا العلم لم يكن علما قلما بعد ذاته
مطلما حصل بعد ذلك في الدراسات التطبيقية والتحليلية له . لم هذا
تمدد تطبيقات النحات الاسرى لحالات النظور مناولات بدائية
مبنية على ما يطيع عليه احساسه واستيعابه للواقع وامكانياته الفكرية .
وعلى هذا بعد عطسه المداخل الاول والاساسي في تدقيق هذه النذرية
التي تلاورت واخذت ابعادا اكبر علمية مع تطور الزمن . عبر اليونانيين
والرومان وفناني عصر النهضة لتصل الى ما عليه الان .

جـ معالجة الاخصاص :

لو تتبعنا مجمل الاول الفنية في الفن الرفادي التي يدخل
ضمن تكويناتها الفنية الاخصاص ، نرى من دون شك ، ان تصوير
الاخصاص في عهد اسور بانيمال اكتسب واقعية وشمولية التكوين للجسم
البشري اكثر من قبل وأصبح اجتازت دور الاقراء بشكل واضح ومقنع
بعد هذا لما اتصف به من حالة جمالية في تقاطيع الوجه واستيعاب كامل
في دراسة هيئة الجسم التي يحسها المشاهد بكلمها الدائري
وفي دقائق تفاصيل وعضاء الوجه وفي النسبة الخالية التي يتكون منها
الجسم البشري فقد انطلق بكل احساسه في التعبير الاخر عن جمالية
الجسم البشري وتمتعه الشديد في ابراز حسه الابداعي والجمالي فسمي
التفاعل الحي مع هذا المخلوق الجميل .

اتسمت اخصاص هذه الفترة بالحياة والقوة والنشاط والحركة
ورسامة الوجه وابراز العضلات المتناسقة وتفاصيل الارياء وزخارفها التي

كان يرتد بهما إلى أصول ، والتي تختلف تبعا لخرائطهم الاجتماعية^(١) ، كما
تلك باختلاف المناهج كالحفريات او المناهج الرسومية والد منهجية
والنمائية .

د - صياغة النموذج :

من المفاهيم القضية التي توصل اليها النحسات بشكل متميز عن باقي
المصور هي احكامه بجمالية اللون واكشافه العناصر التي تعمل على
انصاف التشكيل او تنويعه المتكون من مجموعة من الوحدات وصياغتها
بالشكل الذي يتوافق واحكامه الجمالي القائم على اساس منظر العازية الذي
يخلق به حالة جديدة في استقرار النموذج من خلال التوافق والتناظر بين
جميع المكونات القيمة المحسوسة حسابا دقيقا تتلاقى على عديد
الوحدات في كلتا جهتي المحور . هذا من جهة ومن جهة أخرى ، هو في
صياغة الموضوع الفني على أساس حيوية للعمل الفني كقيمة ذات مضمون خاص
او عام ، يروم الى تحقيقه له هدف اجتماعي او سياسي او غير ذلك .

هـ - التبرير :

يعد التبرير من العناصر المهمة والرئيسية في الدراسات الفنية
الأكاديمية التي تقوم على أسس علمية . فعملية استيعاب هذه الحالة وتطبيقها
في النصوص التكميلية تعتمد على جانبين مترابطين . الأول : طريقة الملاحظة
والدراسات النظرية ، ولا يمكن تحقيق الفائدة والدقة الا اذا اتقن هذا
بالأسلوب الثاني الذي يعتمد على الدراسات التطبيقية . ففي الولوج النحس
البارز الاموري نلاحظ ان دقة التبرير التي امتازت بها هذه الالواح تحس
لنا حالة مقدمة بهذا في هذا المجال . وما جاء به النحات هو حصيلته

(١) مظلوم ، طارق عبد الوهاب " الايام الاشورية " مطبعة الجمهورية
١٩٧٧ هـ العدد الثالث .

دراسة عميقة لعلم الت ربح أولا ، وراكم خبرات ثانيا ، وقد نتجت هذه عن تكسر تطور وتفاعل نفسي وصادق مع الواقع ، وقد كان هدف النحات نفسي المبالغة بالكمال الحسية للأفراد والملك علو ، حدد سواء ، يقسم علو ، إبراز القوة الجسدية التي يتمتع بها الفرد الاشوري ، خاصة في عهد آشور ناصربان الثاني . الا انه في عهد آشوربانيبال اصبحت أكثر قوة من حيث التعبير الواقعي دون المبالغة ، ومن هنا نستطيع ان نقول ، ان النزعة الواقعية التعبيرية كانت عملية يستعين بها النحات وشمر بعمق كبيرة عندما يقسم بمحاكاة الطبيعة ، وتتدفق من تحت ازميل الحيوية بأسلوب نفسي جديد . حيث تمتد اعمان هذا الملك المكشوفة في قصره في تل قوينبقي (نينوى) قمة في الاداء ، وخاصة في التنفيذ وبقية في التعبير ومهارة فائقة في اعطاس العضلة واقصمتها ، كما ان بحث المفاهيم الفنية في الت ربح عند نحاسات آشوربانيبال اقوى ادراكا وادق تنفيذ ا واكثر وضوحا ، فقد بدأت العضلات تتغير اشكالها بالنسبة الى الحركات المختلفة ، سواء فيما يتعلق بحركات الانسان او الحيوان ، وقد تطور النحات الاشوري في زمن آشوربانيبال من المفاهيم التي سبقته في الاساليب النمطية المتمثلة بانجاز الاجسام والمضلات . فقد نجد نحات هذه الفترة تلك الاساليب واخذ يتألف موضوع جسم الانسان والحيوان بشي من الدقة والواقعية حيث يذكرنا بواقعية انصحت الاكدي الا انه اكثر منه دقة فلو اخذنا على سبيل المثال عضلة القسم الاعلى من رجل الحصان الامامية او الثور التي جاء بها نحات نفسي آشور ناصربان الثاني لرأينا ان العضلة قد علمت بحرف (H) المائتي ، وشكل قلوب ، واستمر هذا النمط حتى وصل اوج تكامله في عصر سنحاريب وآشوربانيبال . وعلى سبيل المثال سوف نرى في بحثنا هذا موضوع الصيد والذات صيد الاسود .

ونعتقد من مآلات هذا التطور الذي حصل في مجال التصوير نفسي ارضة متعقبة ، بأنه لا بد ان يكون هناك مجالات تعليمية تسير وفق ضاهج

خاصة تحت ا. راف (رئيس النحاتين) الذي يقوم على التوجيه الصحيح
 من قواعد وأسس منهجية علمية صحيحة اكتسبها من خلال خبرته الطويلة
 في ميدان النحت ، ولم هذا الاعتبار فإن ندوة سريحة لاسما بمدرسة
 الفنان عند السوريين تدل على ان مقدار معرفتهم ليس ما اقليل اصلا
 المعلومات التي ترحية التي يصفها (البان) على انها القرابين فانهم
 تقدم بدقة ومنحطة عاليين (١) ، وما لا شك فيه ان مقدار معرفتهم
 تلك تؤهلهم الى اجتياز مثل تلك الاعمال الفريدة ربما استعان النحات
 بالطبيب الذي يحصل ضمن البانط الملكي ببعض الامور المتعلقة بالتشريح سواء
 البشري او الحيواني ومنه الاراء في هذا المجال وذلك بحكم علاقتهم الانثوية
 " من هذا البانط .

وب التمهيد :

ان التطورات التي حصلت في فن النحت البارز في زمن آشور بانيبال
 كانت ماثلة ودقيقة في سياتك معلما ، ومواكبة بذلك روح العصر الذي
 استلزم به الفنان ان ينفذ من خلاله ليمبر عن امكانياته وقابلياته فسمي
 التوصل الى ما تمليه عليه رغباته ، وتتيح له فرصة التحدث عن ذاته ،
 في سبيل تحقيق انطباعاته الحسية عبر خطوطه المعبرة عن كل حالة من
 الحالات التي يمر بها الكائن الحي بحيث فطن الى حالة غريزية فسمي
 الذات البديهة الى ان كل الانفعالات الداخلية يكون انعكاسها على
 الوجه كحالات الفرح والحزن والغضب ، الصرامة ، الانفعال ، الهدوء ، كسل
 هذه الحالات استلزم انفجارات بدنها ان يتفاعل بكل احساسه وان يحسب
 (١) البدرى محمد اللطيف ، من الطب الاشوري ، مباحثات المجمع العلمي
 العراقي ، ر ، ر ، ر .

لها حسابا دقيقا ، من راسته الذاتية لاكتن الحسي ، ومعرفة الكاطبة
لكسر ما عليه عليه ذكرته ، او ما كانته الفاحصة الدقيقة انوية لمسه
النحاسات المؤثرة في الحمل الفضي وفي ذات الكائن البشري والمتوافقة به كل
صادق مع المضمون .

استطاع النحاس ان يميز بين الاشوريين وغيرهم من الاقوام الاخرى ،
ليعرف قسدا من خصال الذي يرتد فيه وانما في هيئة الرأس وسحنة الوجه
التي عبر عنها به كل يحكم دافاته الابداعية العظيمة في كيانه . ففي حروب
الملك آشوربانيبال مع المصريين استطاع النحاس ان يعطي انطباعه الكامل
في التمييز بين السحنة المصرية والاشورية وذلك من خلال تقاطيع الوجه .
اما في حروب الاشوريين مع الملاميين في معركة نهر الاي (الكرخة حاليا)
وحربهم مع العمريين من عرب الجزيرة ، استطاع بجهود مكثفة ان يبرهن
الانفعالات الداخلية الرهيبة جراء الخوف والذعر الذي احدثه فيهم
الاشوريين ، والذي انمكس به كل مذهل على وجوههم ، في حين تسرى
القوة والصرامة والهدوء في وجوه الجنود الاشوريين فضلا عن الحركات
التمهيرية الواقعية المتوافقة مع الانفعال او الهدوء المرتسم على وجوه كسلا
الدافين ، فقد كان انجاء النحاس في الدرجة الاولى اتجاهها لاعتبارها
نفيا يهدف منه الى ابراز القوة الاشورية وامكانياتهم القتالية .

وبهذا نستطيع ان نقول بأن أول من تطرق الى هذا التمييز بكل
جرأة هم الاشوريون حيث اصبحت هذه من خصوصيات وميزات فن النحاس
الاشوري لمصر آشوربانيبال .

كما استطاع ان يجسد ومبقية ، التمييز التراجيدي والذي انفسد
به في الراج الصيد وخاصة صيد الاسود . حيث كانت اللبوة المختنسة
وجميع الاسود في تلك المشاهد تمير تميرا دقيقا عن تفاعل النحاس بمواقفه

والحساساته لبلور حالة الرضا النفسي بصيغ أبداعية مؤثرة في السمع ذات
الب ربة .

ز - معالجة الفراغ :

كان لدى النحات اذ هو يرى رغبة كبيرة في ارضاء نفسه بكل ما يصرها
ويشبع ناره بمحاولته خلق التوازن الجمالي في اعماله . ففي محاولة التمييز
عن انبساطه كانت تنفذ من العالم الخارجي الى احساسه الداخلي لتتلاق
عبر مراحله في رؤية ما تبلور في داخله ليكتشف بصيغ أبداعية ذات عناصر
متكاملة يحسها هو نفسه . ما فقد كان يسعى دائما للوصول الى الهدف الاسمي
الذي خلق لديه هذه الرضة . وكان لديه ايضا نوع من الشغل للتأمل والتحليل
الدقيق في سبيل الوصول الى غاية جمالية تدخل ضمن تأليف موضوعه
النحسي مع الاهتمام بخلق الموازنة بين جميع هذه الوحدات . ومن الطبيعي
ان هذه الممارسات النفسية ولدت لديه تراكمات ايجابية زادت من احساسه
في جمالية الكسل وقتها بالفضاء . لذا جاءت محاولته للفراغ معالجة
صائبة ضمن قواعد وأسس مبنية على منهجيه الخاص . باعتبار الفراغ كلفة لها
سلبيتها وإيجابيتها . وذلك من مفهومه لواقع حال هذا الفراغ . ومفهوم
الفراغ والشكل عند الحسن بن الهيثم هو لا يمكن ان يتكون الشكل الا في الفراغ
ولا يحتجب الشكل غير الفراغ وتداول بتداول الفراغ الذي يحتويه (١) والفراغ لينحصر
حالة مرحلية وانما خلق مع الانسان وتطور مع تطور الانسان .

(١) النحمان ، فتح عبر . علم عناصر الفن متنفذ وطباعة دار دافين للنشر
ميلانو - إيطاليا ١٩٨٢ ج ١ ص ٢٢١ .

الفصل الثالث

الغابات الصحورية

- ١- انكشافاته وابداعاته
- ٢- تأثيره وتأثيره
- ٣- التقنيات الفنية المستخدمة
- ٤- مراحل تنفيذ النوع الجداري

الفصل الثالث

النحات الاثريون

تخلل حكم هذه الإمبراطورية مجموعة كبيرة من الملوك يختلفون فسي السبب حكمهم ، إلا أنهم يتفقون في تحقيق هدف واحد ، وهو جملة صور منارة للعالم ، وقد برزت هذه الحقيقة في زمن الملك آورباتيال الذي أدا السق على عصره بالعمو الذهبي المعتمد من (٦٦٨ - ٦٢٧ ق.م) ، وذلك للتقدم الذي حصل في جميع الميادين ، ومنها العبدان الفني الذي اكتسب فيه شخصية مستقلة اعجاز بها عن المصور السابقة ، واتخذ طابعاً خاصاً به في أعماله التي تمتد من روائع الفن في العالم ، وذلك بفضل النحات الذي يعتبر من الرجال الذين يحلون في نطاق محدود من جهاز الدولة ، مثله كمثل أي موظف في هذا الجهاز حيث ألاء الملك ثقته ليكمل ضمن قوانين خاصة يتحتم عليه اتباعها وفق ضوابط خاصة رسمية ، بما أن النحات كان فناناً رسمياً اذن كانت هذه الحالة تحتم عليه أن يكون مرتبطاً ومفوضاً في أعمال البلاط الملكي ، والتي تتلخص في تمجيد الملك بتصوير مواهبه وانتصاراته العسكرية على أعدائه ، وبالرغم من بعض القيود التي كان يتقيد بها ، من أهمية الملك والسياسة العامة للإمبراطورية فقد كانت أعماله اكسر حيوية ونسوة من الفن المصري (١) من حيث واقعية تصويره وخلق الموازنة في توزيع وحدته بما يتوافق وأبداءه العمل الفني المتكامل .

دأى على أعمال نحاسي هذا الملك الطابع الديني على الدوام الديني . ونتيجة لأهمية النحتات الاشورية ومكانتها في انقصور الملكية والمعابد والبنائيات الرسمية وما لعواضع هذه النحتات من تأثير على

(١) باقر ، دله . مقدمة في تاريخ الحضارات ، شركة التجارة والطباعة المحدودة ، ١٩٥٥ ، ج ١ ، ص ٥٣٠ .

المعاصرين وما لها من أهمية في سياسة الدولة في الحرب والسلام فإن طهفة
الفنانيين لا بد وانها كانت تتمتع بمكانة وعناية واهتمام من قبل الطمسك •
ونقته وحكمته بقيت هذه الطهفة ملتزمة بقوانين الدولة •

تعتبر الولع النحت البارز في عهد آشوربانيبال • هي الحلقة
الذهبية في سلسلة الحلقات الفنية التي تكون منها الفن الراقدي • والمتميزة
بخواصها الفنية وخصائصها الفريدة بأصالتها الجديدة ومضامينها
الواقعية المعبرة عن القوة والاصالة وقد سارت هذه مع تطوره الفكري
في انطلاقة نحو افق التطور والمعبد الفني • مجسداً • وغير
قلدا • واقميا وغير مزقيا • حيث تحررت ريجيا من بعض الرموز الدينية
واصبح اكثر واقعية من قبل • بتصويره المشاهد الدينية التي تتميز عن
ارتباطه الروحي بالاله • وقد تخطى تقريبا ولم يبق الكمال من المواضيع
ذات الاسلوب التركيبي والمعبودة (بالمخلوق المركب) ومن الجدير بالذكر
ان "جداريات سيد الاسود من قصر آشوربانيبال في نينوى في تلال • مع
الفن المبكر السومري الذي كان ديني في مضمونه • الجداريات الاشورية
دينية • • • (١) فلم تكن الاعمال القليلة الدينية ذات تأثير على نشاطه
الفني بل بقي مواكبا عصره في الوصول نحو التكوين الا مثل •

٩- اتجاهاته وابداعاته :

كان لمامل النحت الفكري لدى النحات الاشوري والتفاعيل
الصميمي مع المرحلة المعاصرة • اما في تعيين اتجاهات النحات في التوجه
الجديد نحو التعبير الواقعي • مطلقاً من وعيه واحساسه مواكبا عصره •

(1) Wooly, Leonard. Mesopotamia and the Middle
east Methum-London, first Published in 1961.

ولا بد ان الأحداث المهمة التي مرت بها الامبراطورية الآشورية في عهد
 آشوربانيبال قد أثرت وبأثر عظيم في الفنان الآشوري في هذا المصير .
 فقرأه يعيل الى التمهيد الدقيق في اظهار ما يحسن به تجاه الحسد وادب
 والاروف التي جابته . وعلى هذا يمكننا ان نجد الفنان الآشوري مسن
 الانعيمات المهمة في الدولة ، لانه هو الذي يعبر عنها تديرا مائسرا .
 وفي هذا المجال لم تعتمد السلطة الآشورية على فنانين اجانب .
 وذلك لما لافنان من النسيج الفني والحناري في الاول الآشورية والمؤاترة
 من حسابات الفن الآشوري الذي تبلور وتوارث على مر المصور ، حيث
 لم يتقن هذا النمذ الا الفنان الآشوري ، وهذه هي حقيقة الفنانين
 الآشوريين ، خاصة الكبار منهم . وعلى هذا يمكننا القول بأن الفنان الآشوري
 اذا كان قد اعتمد على فنانين اجانب في بعض الاعيان ، فانه لم
 يعتمد عليهم في الفن الذي يمثل انجازات الدولة ، بل انه اعتمد هم في
 تزيين الاشياء وبعض الفترات من البناء والامور التي تتعلق في بعض
 الفترات البنائية . التي اراد بها التنفيذ عما تبلور في اعماله من مواهب
 حياتية ودراسات علمية تعتمد مفرضا فنيا من تكويناته الفنية التي يكون فيها
 اكثر تحسرا من تصويره الانفساء ، فوجدت هذه الحالة لديه فسيحي
 مواهب الصيد التي تعتبر من اروع ما عبر عنه النحات الآشوري في النحت
 البارز بصفة خاصة ، والفن الراعدي بصفة عامة . فبالرغم من الدابع العسكري
 الذي طغى على اكثر اعماله واسلوبه النمطي في التكوين ، الا ان ضالسه
 يد الأسود كان لها تأثير كبير على وجدانه باحداثها المولمة التسي
 صرت كيانه . وهي بمثابة ردة فعل عنيفة عبر عواطفه التي فتحت لسه
 آفاقا اكثر جدة وعقا في مجال الفن مما كان يسير عليه في المجدالات
 التزيينية او الدمية التقليدية . فمشاهد الصيد تعد قمة انشغاله التي
 وصل فيها الذروة باتجاه جديد يعكس حالة فلسفية فكرية انسانية . وقد
 اتجه النحات من عهد سحراري (٧٠٥ - ٦٨١ ق م) وآشوربانيبال

(٦٦٨ - ٦٦٧ ق م) اثباتا فكريا متافيقا ناهيا من فهم واقعته فانتمكنت
 بذلك، واضح هذه النتيجة حتمية لتجاربته العبرة طلي مهمل لعماسه
 الجدارية • فكان بالبحاراته الساذقة قد غاق في تمهيرات وأحاسيسه مسا
 توصل اليه الفنان المصري الذي كرس ممثله وقته لأشغال الطمسك
 والحاشية • ففلاعن هذا فان الفنان المصري ربط نفسه بما للنالم العقلي
 من أهمية في حياة مصر القديمة • فالفن الآشوري يكون قد مر بمرحلة
 التدهور نحو النزعة العداقية للطبيعة في عهد متأخر جدا لم يسبق القرنين
 (الثامن والسابع ق م) بالتاكيد فالنحت البارز الذي يميز العمرة والصيد
 في عهد آشور بانيسال يتميز بالروح الطبيعية والحيوية العثيرة وخاصة
 فيما يتعلق بالحيوانات المصورة (١) •

اراد النحات ان يتوصل الى حالات تمبيرية دقيقة • مستندا على
 حسه بالواقع • والتعبيرية كما هو معلوم لا تخضع لاسلوب واحد في البناء
 النفسي والحسي • بل انها تأتي متجسدة مع افكار وانفعالات النفسان
 واسلوبه في طريقة التعبير • أذن الاساس الاول في هذا النوع من
 المدارس وعلاقتها بصديق التمبر • هو اعتمادها على مدى قوة الانفعالات
 لدى الفنان • وعلى هذا الاساس يكون النحات الآشوري قد سبق
 اتجاهات المدارس الحديثة • لذا وجب علينا ان نعد الرائد الاول لهذه
 الاتجاهات الفنية وما توصل اليه من مستوى عال في الفن • أصبح لسه
 صدى واسع ومكانة مرموقة في القاحف المالمية له تأثير كبير على المشاهد •
 ومجمل تلك الاتجاهات تتخل بالطوايح التالية :-

أ- الدابع التسميمي المتمثل بمظاهر الزينة التي اكسبت الزى نعما خاصا
 تعالج به المراتب الاجتماعية ومناصب ارتدائها كما هي في الحسرب
 او السلم او المناصب الخاصة •

(١) هانز هارتولد • د • فواد زكريا (مترجم) • الفن والمجتمع • مصر
 التاريخ • دار الكاتب العربي للطباعة والنشر • ١٩٦٧ • ١٩٦٩ • ج ١ •

جـ - الدائري التجهيزي المنثني بتصور الخاطئ الجملية وفي تصويره خصائص
التسريالي ومعدات زخرفية وتجريداته هذه لن تلتقي لها
قيمة جمالية عليا للتكامل .

د - الدائري التجهيزي الواقعي الذي لم يخرج عن نطاق المألوف فسي
تكويناته الابداعية .

توصل النحات الى ايجاد وحدة التكامل دون تأثير حالة على حالة
أخرى ، او جزء على جزء آخر ، فمن لبى واحد ، حتى لو كان احسب
مخصوصها او احد اركانها الطاء ، فالقيمة الجمالية تنحل وتناز بها كسل
جزء على انفراد ، وفي كل وحدة من وحدات الموزج ، وقد كان النحات
ذا أسلوب متميز ، انه تمكن من ادراك التشكيل وملكة الموزج ضمن
امكانيات فنية عالية ، وان حرر الطاء كان له التأثير الكبير على ابداعاته .
وهذا يعود للضمج انه استخلصه النحات الاسوي من خلال تجربته
الدولية في هذا النوع من الفنون ، وذلك في واحسانه المعرف في تخصصاته
الخاصة الفنية والجمالية اساسا في تكوين الموضوع وذليه المعرف فلسفي
بالحس المصور من جهة وليشبع رغبة الطاء بتحفير حور من خلال جمالية
كل قطعة جدارية لها تأثير مباشر على المشاهد من جهة ثانية ، فكان
اتجاهه كما قلنا فلسفيا نابعا من غريزته الانسانية في تحقيق رغباته الذاتية
وفي تحقيق الانسجام كأي انسان آخر فهو " مخلوق لا تقف رغباته عند
حد . وهو لا يتقفي بشذوق احساناته واندياعاته عن الاشياء بل يفضي
عليها من خياله ما يكتسبها كمالا وجمالا تستجيب نفسه بالرضا والسرور " (١)

(١) مطر ، اميرة حلبي ، فلسفة الجمال (الاحسان بالجمال) مشروع
النشر المشترك ، افان عربية ، بغداد ، الهيئة العامة
للكتاب والنشرة ، ٢٦٠ .

٢- تأثيره وتأثيره :

في بداية استقلال بلاد آشور (المصراع الآشوري القديم) لم تكن لهذا العهد استقلالية أو اسلمها خاصا في الفن ، بل كان لعمى النحاتين دايما مقتبسا متأثرا بكل او بأخرى ما سبقه ، لهذا اعتبر الباحثون الفن في هذه الفترة امتدادا دايما للفن السومري والآكدي والبابلي القديم (١) ، ولم يكسب خصائصه الفنية المميزة وشخصيته به المستقلة الا في العصر الوسيط . (القرن الرابع عشر ق م) بعد ان تخلص النحاتون من التأثيرات الميتانية والحثية والتأثيرات الاخرى الواقعة من مال وغرب البلاد . وبدأ منذ هذا القرن ينهج نهجا تطوريا مع اتساع الامبراطورية وتقدمها ، فاستقل تماما من بداية العصر الآشوري الحديث مقسما بمقرينة فذة (٢) الا ان هناك بعض الاعراف الدينية بقيت سائدة الى عهد سرجون الثاني دورشروكين (خرسباد حاليا) ، كالرموز الدينية وحتى في زمن اسرحدون والد آشوربانيسال . وكما نعرف ان الفن في العهد الآشوري الحديث أصبح أكثر دمولية واتساعا من حيث الموضوع ومن حيث حجم المادة الخفد عليها سردا ملحميا كاملا . وعلى هذه الاتجاهات القديمة والحديثة نقول " ان الفن في بابل فوق كل شيء فناء دينيا ، اما في آورفكسان حريا " (٣) ، متبعا النحات بذلك الفكر السياسي لبلاد التي كانت ضحي حروب مستمرة . فمن خلال الاحداث التي عاصرتها الامبراطورية الآشورية منذ تأسيسها الى عهد سقوطها كانت احداثا لها وقع كبير على انماها

(١) الباشا مومن . (تاريخ الفن في العراق القديم) ، مكتبة النهضة

العربية ١٩٥٦ م ، ج ٨٥ .

(٢) باقر ، داه . مقدمة في تاريخ الحضارات ، شركة التجارة للطباعة

المحدودة ١٩١٥ م ، ص ٤٩٣ ، ج ١ .

(٣) ديلاهورت ، ل . محرم كمال . (مترجم) بلاد ما بين النهرين والحضارتان

البابلية والآشورية ، ص ٤٠٠ .

الحركة السياسية والفنية والاجتماعية والاقتصادية في بلاد آشور، فالكسب الآشوري بذلك خبرة ليست بالقليلة . وأخيرا ضمنت الامبراطورية وسفدت نجاته . إلا ان تأثيرها بقى مستمرا في حضارات الشعوب الاخرى التي جاءت بمسند الآشوريين . كما ان تأثيره لا يزال ماثلا لنا من خلال الكتابات الآشورية في مجالات العلم والادب والفن المختلفة . كما بقي النحت مثالا لاحدى اجازات انسان في هذا الضمار . وصرفتنا بهذا ليست بالقليلة حيث لا زال الكثير من هذه الآثار موزعا بين متاحف العالم كالمتحف البريطاني واللووفر والقروبوليتان في نيويورك ومتحف جامعة شيكاغو ومتحف اخرى . من خاتم ما اكتشفه واستخرجته العقبون من القصور الآشورية ، فقد توصل الباحثون في دراسات تاريخ الفن الى ان هناك علاقات كانت سائدة بين الامبراطورية وبلد ان اخرى مجاورة حيث انشئت هذه العلاقات من خلال عمليات التبادل التجاري الخاضعة لقوانين الدولة في مختلف العياديسن الاقتصاد والسياسة والفنية ، فمن هذا الطريق اصبح تأثير حضارة بحضارة اخرى من العمليات الابدائية التي تدخل في مجالات حياتية مختلفة . ومنهنا الضمون عامة التي تمتد بها بكل طموس .

ان هذه الاتصالات لن تترك على امالة الفن الآشوري ، بل زادت منه ابدعا ونوجا في خلق صيغ جديدة من خلال تراكمات الخبرة . ومنهنا لا شك فيه فان الفنون التي قام بها الجيس الآشوريين كثيرة ، لذلك فان هذه الفنون كانت في ملحمة آشور الى حد بعيد ، حيث فتحت حوسنة الدار التجارية الى الغرب والداخل الى مصادر المعادن في جهات طوروس وكذلك في الجنوب^(١) فهذا يمكن النحات الآشوريين من الملح واستوجب قسوم المحبوب الاخرى الامر الذي أدى الى سعة اقنعه ما اناف اساليب جديدة

(١) ليف ، سيتون ، سامي سعيد الاحمد (مترجم) آثار بلاد الرافدين
من العصر الحجري القديم حتى الاحتلال الفارسي
المعاصر . شمسوري
الاخير ، دار الرشد للنشر ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢١ .

الى نفسه لكنها مستوحاة من صميم واقعه كعالة جديدة دون ان تؤثر على
منه من الفكر الاسوي.

ان فكرة تزيين اسفل الجدران هي فكرة عراقية قديمة وقد تطورت
لدى بعض الشعوب الاخرى من غير الاسوريين كالحثيين (١). كان لحملات
الملك العسكرية تأثير كبير على الاساليب الفنية. ومن ديمية حال هذه
العملات لا بد ان يكون النحات الاسوي قد تأثر بها. وهذه في هذه
البلد ان من قسوم واطافه على ما وصلت اليه الفنون وذلك من خلال ما تركه
الملك في كل حملته ولذا فاننا نستطيع ان نلمس تأثر النحات بالفن المصري
والذي انعكس على بعض اعماله كمعركة نهر (الاي).

ومن الجدير بالذكر ان هذا التأثير لم يكن هتبعاً بكل مضامينه الفنية
والموضوعية بل انجز النحات اعماله هذه بصيغ ابداعية جديدة لم تكن
مألوفة سابقاً من حيث التعبير الواقعي والتصوير الدقيق لكل مجريات الموضوع.
اما فيما يخص تأثير حضارة وادي الرافدين فيما وراء حدود الامبراطورية
الاسورية في تأثرها على الفن اليوناني فنجد ان "الباحثين الثقافة
في الفن اليوناني يؤكدون القول ان اليونان لم يبدؤوا بتأثرهم الفني
الراقي الا بعد ان اتصلوا بحضارة مصر وحضارة العراق" (٢). ولذا اصبحت
من المعلوم ان فن حضارة وادي الرافدين قطاع وطاً كبيراً ومتميزاً بين باقي
الحضارات مما حدا بالادول الاخرى ان تحده ضاراً تقتدي به لشى طريقها
في هذا المجال مستفيدة من الخبرة الاسورية فمن اوضح الامثلة على ذلك
التأثير الكبير الذي حصل في منحوتات كز سيفنوس والذي يمكن ان يلخصه

(١) مظلوم، طارق عبد الوهاب، حضارة العراق، تأليف نخبة من
الباحثين العراقيين، وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة.

١٩٨٥، ص ٧٥، ج ١.

(٢) باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات، شركة التجارة للطباعة
المحدودة ١٩٥٥، ج ١، ص ٤٩٩.

فيها الهالسة في الذ. ربح . الحانة الى نغال (حيرا) في سامسوس
(لى ٥٥) والذي يحدد نموذجاً لتأثيرات الفن الآشوري (١) . هذا فضلاً
عن أثر الفن المراقي القديم على فنون بحر ايجة والفنون اليونانية ششم
الرومانية وخاصة في مجال العمارة حيث استعار الاتروسك من الفسمن
الآشوري القباب واستعمل الرومان في بناء قصورهم ولبنيتهم المدنية المقبود
المتعمدة من الطراز الآشوري (٢) .

اذن من هذا نستطيع ان نقول بان الفنان الآشوري كان مؤثراً اكبر
ما هو متأثراً . وكان لفنون الكلدانيين (الساسانيين) في بعيرة وان واورميسا
تصيب كبير من هذه التأثيرات الآشورية (٣) . بعد اندحار الآوريين
انضم من بقي حياً داخل المجتمعات المجاورة ممن ضعفهم الاخمينيين
الذين استغلوا الفنانين في تزيين قصورهم وكحالة بدائية يكون انتقل الى
الفن الآشوري من خلال هؤلاء الفنانين الذين فرضت عليهم الظروف القاسية
المعمل ضمن المملكة الاخمينية لذا يمكننا ان نقول ان الاساليب الفنية
الآشورية انتقلت الى الفن الاخميني بكاملها وهذا انتقلت روحية الفسمن
الآشوري الى الفن الاخميني وبحكم هذا الطرف تأثر الفنان الاخميني وتأثره
بالفنان الآشوري الذي تمكن اعماله بشكل واضح في قصرى برسبولس
كاعمال الثيران المجتحة والوحيدات النباتية المحورة الى وحدات زخرفية
كزهرة الهبانج التي تبعد وواضحة علو عتبات سلاط القصر واعمال اخرى كسما
في السج (٥٥٥٠ ب هـ ج ع د) وما يوهده ما قلناه في ونج التأثير
الآشوري هو من خلال النصوص التي جاءت في كتابات دار والتي يدعي فيها
بانه جلب من بلاد آشور هامل الفنانين والصناع لينا وتزيين عاصمته الجديدة (٤)

(١) بهنسي هعيف . الفنون القديمة دار الرايد اللبناني ١٩٨٤ ط ١ .
المجلد الاول . ص ١٩٧ .

(٢) بهنسي هعيف . الفن عبر التاريخ . مطبعة الجمهورية ، دمشق .
ص ٧٠ - ٧٤ .

(٣) عبد الحميد ، زايد . المراق الخالد " مقدمة في تاريخ حضارة الشرق
الادنى من اقدم الحصور حتى عام ٣٢٢ ق م " ، دار النهضة العربية ،
١٩٦٦ . ص ٥٨١ .

(٤) هلم هعيت اسمايل . فنون الشرق الاوسط والممال القديمة ، دار الممارف
بغداد ١٩٧٥ . ص ٢٤ . ص ١٨٩ .

وذلك لما يدخله الفن الآشوري من قيم جمالية وقوة في الأداء والتكامل في عناصره التي جاءت نتيجة خبرة طويلة . هذا فضلا عن تأثيرات الفن الآشوري فأنه أثر من الظروف السياسية للاخمينيين التي لا مجال بحثها هنا . بنا إلى جانب مع فنون أخرى الماهرة أيضا على الفن في بوسيدوليس فن النحت في هذه المدينة يظهر تأثيرات آشورية وكلدية وأيونية ومصرية وحديثة .

٤- التقنيات المستخدمة في النحت البارز :

النحت الآشوري في العصر الحديث أكثر النحاتين خبرة فسي المجالات المصطبة والحلمية وكانت قابليته في التعامل مع كل مادة تراهي كسمل النحاتين الذين سبقوه من . حيث تطويع المادة والتمكن منها بتفعله معها وفي استخدام التقنية التي تتاهم مع كل مادة . فقد كانت أكثر المواد استخداما منذ عصر آشور ناصر بن الثاني إلى عصر آشور بانيبال هي مادة العرمر بأنواعه المعروفة في تلك المنطقة . وقد تم انجاز اميال عديدة من النحت البارز على سطح هذه المادة (فيما لو رصفت متحابة) . والتسمي تركزت مواضعها حول مآهد الصيد والحرب والدين ومواضع حياتية أخرى . وكان هذه كما قلنا انصبحت في تعجيد الملك والامبراطورية . واهتم الحوامل المساعدة التي تسببت في زيادة استخدام هذه الأنواع من الاحجار هو ان منطقة بلد أي اوبلطاى (اسكي موصل حاليا) الواقعة فسي الجهة ال عالية من مدينة الموصل . غنية بهذه المادة وقد تخرج على شكل احجام كبيرة وقطع حسب الحاجة من حيث المساحة والكمية . ونتيجة لهذه الحاجة لم يسع فيها وشكل طبيعي قانع حجيرة خاصة من مادة حجر الكلس حيث عثر بالقرب من هذه المنطقة على قانع عجس قد يمتد في جرف النهر وفجد الملك سنحاريب في تدوينه لمآثره واعماله بقسول في فخر وفي مناسبات عدة من جلب هذه الاحجار من العرمر الابيض سنحاريب

ملك الكون ملك المملكة - سورة - ان العمر الابدي والذى اكد فاهم منكم
 الهة في ارض بلدان لبناء قسري ، ولقد حولت حجر التلح الى تعاليم
 لثيران نوبة لحماية مدخل قصري في نينوى ^(١) ، وما الهداريات التي
 شرع عليها في قصر آ - حورناهر بال الثاني في كالج (نمرود) قصر سرجسون
 الثاني في دور روكين (خرسباد) قصر سنحاريب وآ ورهانيال فسي
 (نينوى) ، الا من نغور هذه المادة التي كانت تجلب على كل قطاع كبيرة
 كمادة خام ، او تقطع وتم نحتها في نفس الموقع ، كما هو الحال بالنسبة
 للثيران المعنحة التي تؤكد لنا هذه العملية والتي تم تسجيلها بشكل
 دقيق بطريقة نقلها على لوح جداري بالفتح البارز من قبل النحات الاشوري
 في عهد سنحاريب مؤيداً بذلك تفاصيل هذه الطريقة العلمية البدائية فسي
 نفس هذه الثيران المائلة الاحجام كما في اللوح (١٦) ، او نقل همداه
 المادة على كل اللوح الى داخل القصر وترصف على الجدران ، او بالاحرى
 تخلف جدران القاعات والنفوس بهذه المادة ، فسي في ذلك طريقة علمية فسي
 بعد اللوح مع بعضها ، وبما سائمة اللوح من جميع النواحي ثرات الطبيعية
 مستوفياً بذلك كافة الشروط العلمية لنشر المحافظة على اللوح وادامته فسي
 بعد اللوح وتثبيتها بالارض استخدم لذلك تقنية عالية تتلخص بما يلي :

أ - بعد جلب الاحجار من مقالعها الاصلية تقطع على شكل
 السور كبيرة وسماك واحد وتنظف من جميع الحوائق بحيث يقوم الماثلون
 بذلك في هذا المجران ، ولا بد ان تكون تحت اشراف المعمارى او النحات
 الذى يطبق طريقة علمية للحفاظ على المادة على المدى البعيد في عملية
 رصف هذه اللوح تقاديا لبعض المشاكل التي قد تحصل جواً رصفها على
 الجدران ، فتم هاتين العمليتين وذلك بوضع مادة الرص " عند اسافس هذه

(١) لقاء عبد الله أمين - بلد / اسكي موصى تاريخها وآثارها -

الخدوشات من فضة الحجر مع مادة الزفت أو القار ، فهذه المواد مسنة
 أن لا يزيل الخدوشات من الرخامة القاعدة ، فمادة الرصل تسمح بعمل البناء
 عند تعديل الخدوشات أثناء قيامه برصفها وتركيزها وكذلك تساعد في
 هذا الشأن مادة فضات الحجر أو مادة القار فتعمل على عزل الخدوشات
 من تكثير الرطوبة التي يمكن أن تتسرب إلى الخدوشة من الأرضية وكذلك
 عزلها عن الأسفلت (١) . ويتم هذه العملية داخل خندق أمام جدران
 من اللبن مهيأ لهذا الغرض ، ومن الجدير بالذكر أن مادة القار كانت
 تستخدم لأمور كثيرة قديما في الشرق نفسه وذلك لتوفر هذه المادة في مناطق
 معينة كالموصل وحمام الحليل ورمود ، وهي تكون على شكل يتأبج (٢)
 ولا تزال آثارها باقية إلى يومنا هذا ، وكان يتم استخدامها أحيانا فسي
 أماكن معينة من البناء ، بعد خلطها بمادة التبن * ، وقد لاحظت
 المختبرين بعد اكتشاف مدينة تريب ، والتحصن الدقيق داخل المباني وجود
 آثار طلاء أبيض على جدران الغرف والقلعات المستطيرة حيث كان يغطي
 الجدران من الداخل والخارج باستثناء الأجزاء السفلية من الجدران وعلى
 ارتفاع ٣٠ - ٣٥ سم حيث ظهرت عليها آثار طلاء أسود اللون يظن أنه نوع
 من القار كان يستخدم لمنع تسرب الرطوبة (٣) .

جـ - استخدم النحات الاسوري مادة الرصاص في عملية رصف الألواح
 مع بعضها (اللوح ٦ ب) وتم العملية وذلك بعمل حفرة في الزاوية العليا
 وبعد رصف الألواح جنبها إلى جنب يسكب داخل الحفرة الرصاص السريع التصلب (٤) .

-
- (١) مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، سومر (نينوى) مملكة الجمهورية ، بغداد
 ١٩٦٩ ، ص ٨٧ ، ١٠١ ، ٢٥٠ .
 (٢) فوشنسو ، مجلة العمود ، رحلة فوشنسو إلى الراق في القرن السابع
 عشر ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٦ ، ص ٧٤ العدد ٣ .
 (٣) سليمان ، عامر ، الكتابة المسمارية والخط السري ، طبع بمطابع جامعة الموصل .
 (٤) مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، التراث والحضارة (مواضع استعمال اللبن
 وحمايته في الأبنية القديمة) ، دار الحرية للطباعة ، العدد الخامس ،
 ١٩٨٣ ، ص ٣٣ .

وتم هذه العملية كما قلنا بتفادي اللوح الحجر الكلسي إلى اجسام محسوبة سابقا ضمن كل موضع، وقد ندىب السطح المراد العمل عليه، وهذا يسبب جوانبه حتى يتم التماسهما مع بعضهما دون ترك فجوات بين لحي وأخره حيث تتدلب هذه تقنية عالية لتنفيذها بكل دقة واحتمالها أفضل فقد تمكن النحات أو المعمار من رسم هذه الألواح على أصبحت كأنها قدامسة وأحمد قوسطخ مستودأخل القاعات .

جـ - لو تفحصنا بكس دقيق أي جدار من جدران القاعات المنفلقة بمادة الحجر الكلسي لتبين لنا من خلال تدأخل التكوينات الفنية المنفسدة على سطح هذه الألواح المصوفة بالطريقة اعلاه بان تحت هذه الألواح قد تم دأخل القلعة بمداأحكام وصفها وليس خارجها (١) وقد اتبعنا تحت هذه الطريقة دأخلنا لسلسلة اللوح من أأتمال تهممه وأصابعه جراء النقل أولا وأكثر دقة في أأجاد العائقة في استمرارية الموزج الواحد ضمن صعدة اللوح وتناسق وحداته على مجمل هذه الألواح الحجرية كلها . وتتم عملية النحت هذه عادة بمداأكمال الربط والتنظيم الدقيق للألواح مع بعضه على الجدار الواحد .

٤ - مراحل تنفيذ اللوح الجداري :

ان الألواح المصوفة على جدران اللبس والتي تم توزيع تثبيتها اعلاه مكون عادة ألواحاً كبيرة تغطي الجدار طولاً عند تنفيذ موضعها بالنحت البارز وبكل دقيق على لوح جداري كبير ، يناقني النحات صمومة في العمل دون اللجوء إلى ما يمينه في تحقيق موضعه . فاذن لا يسد من ان هناك استحضارات أولية تسبق كل عمل فني والتي تكون أساساً فسي

(١) مثلوم ، طارق عبد الوهاب ، سومر ، مائة الجمهورية ، بغداد ،

١٩٦٩ ، ٨٧ ، ٢٥٣ ، ١

التمكن من جميع منجزات الفهم الفنية لذا وجب على النحات ان يتفهم
بالمراحيل التالية :

أ- تنفيذ نموذج صغير لمواضيعه التي تتطلب ابداعا كبيرا وذكاء ودراسة
دراسة مستفيضة من قبل استاذ النحت والمصور الاول في مجال الفن
لتوجيه العمل وفق الاسس السياسية والاجتماعية والفنية وهذا لا شك فيه انه يتم
عرضه اذ اعلى اطلبك لاثبات ما نحيقه كممثل يتوافق وسياسة الدولة
يتم منح هذا النموذج عادة من الطين لسدولة العمل عليه .
والنماذج الطينية التي شرع عليها في آشور ما هي الا دليل صريح
حول سموت هذه القلعة التي يستند عليها النحات الاشوري فسي
اعماله الفنية ، وقد شرع على كسر من هذه النماذج اذائية فسي
آشور تمثل اعداءها الملك يخطي حسانا (١٧) والآخرى تمثل
شخصا يقف امام احد الالهة (١) الذي يمثل حيوانا وذكورنا
هذا اللوح بمحوشات مثلثا الجلية اللوح (١٣٤ هـ ب) .

ب- بعد هذه التحليلات الاساسية في نهضة الاولاد يبدأ النحات مرحلة
نقل النموذج بواسطة اللوح على المرؤحيث كان العمل اللصون
شخصا في تلك الفترة وادخاله في مجالات كبيرة وغير دليل على
ذلك هو ما شرع عليه من رسومات جد ارية في تل بارسيب مثل هاذلر
صيد الاسود ومشاهد الحرب . وتستبطن من هذه الحقيقة
ان النحات اتبع نفس هذه الطريقة في تخطيط مواضعه على العرمر
المراد تحته ومن ثم يبرهن بتفصيل التكوينات الداخلية للموضوع .
والرغم من عدم حصولنا على نسخ سماري يوهك فرائل التنفيذ فسي
النحت البارز الا اننا من خلال دقة تفصيل الاشكال وخاصة تلك
الاكمال الخشنة والتشابهة بكل دقائقها من حركة وشعير واشياء

(١) موتكات ، اناطون هـ د . هيس سلطان هـ سليم دله التكريتي . (مترجم)
الفن في العراق القديم ، مطبعة الاديب الهند أدية ١٩٧٥ هـ (١٩٣١) .

انحسب كان النحات ولا شك يستخدم طريقة المرحلات وهنسي
 الدريقة التي استند بها النحات المصري والبابلي . او ربما كسبان
 النحات الآشوري يقوم بتنفيذ اعماله بحفرة مائة حرة على السبع
 لتقصه بأمنائية وقدرة عاليتين ، الا ان هذه الدريقة لا يمكن
 ان تخلو من الاندفاع الكثرة مهما كان بارعا في هذا المجال . ومن
 الدلائل الاكثرتما للنحت البارز وطريقة العمل ، فداحة الرخام
 التي مخر عليها تنقبو مركز البحوث الانثوية والعنصرية - كتيبة
 الاداب - بامعة الموصل - والتي دون عليها بعض النصوص السامرية ،
 وقد ظهر بعد التحليل وبعد الى جانب هذا النقش ، كتيبة
 سامرية باللون الاحمر لم يكمل نقشها بالة . من هذا يتضح
 ان النقش والنحات كان يقوم بالكتابة اولا باللون ومن ثم يتم
 حفرها بالة (١) . اذن يعتبر هذا الاكتشاف من اهم الاكتشافات
 بالنسبة للباحثين في مجال الفنون خاصة ، والاشباريين
 عامة . ويكون هذا في اعتقادي اهم من النصوص السامرية ، في
 اثبات هذه الحقيقة ، التي على التخطيط اولا والحفر ثانيا .

اما بالنسبة لمواضيع الحرب والصيد فان النحات يقوم بعمل
 تخطيطات اولية على قناع من الجلد بواسطة اللون من مواقع
 الاحداث معتمدا على امكانياته الذاتية في النقل الخوفي لمسا
 يجري امامه من احداث . ولهذا السبب نرى الواقعية والدقة في
 التعبير في مجمل اعماله . ولى هذا يكون للمرء ان يعرف انه لسم
 يكن من السهل تسجيل حادثة من الحوادث ، او سرد قصة مسن
 القصص الواقعية بكل تفاصيلها ومجرياتها بشكل واقعي ودقيق وموضوعي .

(١) سليمان ، عامر . الكتابة السامرية والحرف العربي ، داهع بعلابسج
 جامعة الموصل ، مديرية مطبعة الجامعة ، ص ٤٧ .

إذا لم يكن هناك أساساً مادياً يعتمد عليه ، ونكون له موضعاً في تحقيق أهدافه بما يريد وما يتوافق مع سياسة الدولة . فعلى سهل الغسان لو أخذنا دعنا بارزاً المعركة الاشورية مع الميديين في نهر الاله ، او معاهد الصيد الحامة ، او حروب اخرب مع مركسة آشور بانيبال مع مصر الفرعونيين من عرب الجزيرة ، او مع المصريين ، لنبين لنا بكل وضوح ان النحات ومن دون ذلك شاهد جميع هذه الأحداث بأم عينه وفقد ما كما رأينا هو . وليس من السهل ان يقوم بتسجيل دقائق وتفصيل تسلسل هذه المشاهد الضخمة بأكفاد ، على ان ياله وحده فقط ، وانما نستطيع ان نقول على هذا الأساس ، بان النحات اشوري قام بالاعتماد على بعض القلاع الجبلية الشائعة الاستعمال آنذاك والتي يستخدمها الاشوريين في حصر القتلى والاسرى والفتنحيم الذي (٨) ، وقد اتبع النحات نفس هذا الاسلوب في عمل تخطيطات اولية على هذه القلاع الجبلية .

ومن العجالات التي استخدم فيها اللون فضلاً عن ما ذكره من احده ، فقد اخذ النحات الاشوري بادخال اللون على بعض محتاجه ، فكان مثلاً اللون الاسود يستخدم للحية والشمس والاحمر للوجه والابيض للميئين . كما ظهر ذلك بشكل واضح في محتويات القصر المالكي الغوي لاشور ناصر بال الثاني في نمرود (القرن التاسع ق م) (١) . وقد ظهر ذلك جلياً من خلال زيارتي الميدانية (لنمرود) على يد الاعمال النحتية الموجودة في قاعات القصر .

(١) الباشا ، حسن . تاريخ الفن في العراق القديم ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ ، ص ١٠٥ .

- الفصل الرابع
- مواضيع الفتح البارز
- ١- اللواع الحربية .
 - ٢- اللواع الدينية .
 - ٣- اللواع الصيد .

الفصل الرابع

مواضيع النحت البارز في عهد الملك آشور بانيبال

اكتسب فن النحت البارز في عهد آشور بانيبال أهمية مؤتمنة عن فن النحت البارز لمعهد سابقة ، وقد اهتم هذا النوع من الفنون على السواء جدارية كبيرة ، ومعتبر هذا النوع مواضعه لما جاء به نحاسي آشور ناصر بن الثاني وسرجون الثاني وسنحاريب .

تم في هذا الفصل تناول (٤٥) لوحا جداريا من عهد آشور بانيبال ، طغت مواضيع الحرب ، الاحتفال ، الدين ، الصيد ، وهذا بالإضافة الى تناول (٢٦) لوحا برزت فيه المقارنة والتأثير والتأثر التي ستعرف عليهما لاحقا من هذا الفصل . واقتصرت هذه الألواح على فترة الملك الاشوري تجلاتات بلان ، والمنصر الثالث ، آشور ناصر بن الثاني ، وسرجون الثاني ، سنحاريب واسرحدون . وكذلك الفن الاخميني ، الفن العصري . ومواضيع اخرى كالابكار والثيران وكالاب الصيد المعقلة مسنن جداريات سنحاريب وآشور بانيبال الحربية والصيد .

استخدم النحات الاشوري في تغليف جدران القصر انداخلية بالواح النحت البارز في فترة آشور بانيبال ، وان هذا الاستعمال يمكن ان يمتد الى سببين اساسيين ، الاول تزييني ، والثاني لحماية جدران اللين مسنن التلصق (١) . الا انني ايف الى هذا ، ان البوابات الداخلية كان له دور اساسي ايضا ومهم في هذه الجداريات ، كمجيد الملك والتعبير عن قوته ومدولاته حيث يصب كل هذا في حقيل الاتجاه السياسي للدولة

(١) مالم ، دارن ، عهد الوهاب ، التراث والحضارة ، مواضيع استحتمال اللين وحمايته في البنية الاشورية ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ ، ص ٣٦ ، العدد ٥ .

والملك ، وذلك من خلال : تنال له جميع سلوح اللج وتوايفها بصيغ
متينة أبدعية . وانمكن هذا في الاسلح الحربية والولج الدينية والولج
الصيد .

١- الاسلح الحربية (الحرب في العطفة الشرقية)

أ- الحرب ضد الميانيين

اولا : (الحرب ضد الميانيين في دن شاري) :

يتكون اللج الاول من حقلين ويتضح من الحقل الاول في الغلس
من الجهة اليسرى هجوم الجيش الاشوري على المدينة بواسطة الخيالة
وراكبي العربات ، يتقدم الجيش صف المشاة مستخدمين السهام
والقناص حيث تبعد وبجانب اقدام رامي القناص كومة من الاحجار المصيدة
لهذا النمر ونفود احد الجنود المهاجمين بلباسه المزخرف الفاير للزى
الحربي الاشوري ، انه توعد لنا هذه الصورة الفريدة (حيث تبدو مصابة
الرأى بطريقة رطما وانمط الفير مبهود في عطية تصفيف الاحية لدى
الاشوريين) علو ان ذلك الجندي هو احد المرتقة المستخدمين لدى
الجيش الاشوري (١) اللج (١٩) ، كما نشاهد هناك ان امر ذيل الخيول
الاشورية اشارة المقدمة ضمن الهجوم تختلف تسريحة امر ذيل
الخيول اشورية والخيول الميانية بحيث تنجبه الاخيرة مع الاسلح
الميانيين الذين يقادرون خارج المدينة المهاجمة . والتباين في التسريحة
هو ان الحالة الاولى مربوطة من الوسط في حين التسريحة الثانية خالية
من الربط . وانحدا الجنود الميانيين مكبله احدى ايديهم ويخطون فسي
اليعد الاخرى قراها من انماء . اما الصف الثاني من الحقل الاول فتبدو

(1) Madhloom, T, A. The chronology of neo Assyrian art, P. 70, 83, 93.

فيه مجموعة كبيرة من الميادين وقد استغلت لقلب الحقل تقدمها
 خمسة ميران وجنود مدني الولادة . وهو لا الامن هم من الجنود
 الميادين باستثناء امرأة في نية واحدة في المؤامرة . اما الجنود
 الميادين الثلاثة الذين يظهرون في اعلى الكتابة العسارية . يدود
 انهم ذوي أهمية كبيرة لدى الاشوريين حيث قام الجنود الاشوريين بربط
 ايديهم بالحبال وتقييد ارجلهم باطواق من حديد . اما بالنسبة
 للابصار التي تقدم القسم الثاني من الحقل الاول فهي تشير عن تدفق
 الدائقة الفضة الكاشة لدى النحات الاشوري (كما ستعرف على ذلك
 لاحقا في تفصيل هذه الحيوانات مر ١٤٨) يغلب على هذا الحقل ستة القاني
 والاضطراب والحركة الديناميكية في مجموع مكوناته التي تملي انطباعا صادقا
 حول مضمون هذا اللوح ، وحالة الذل والخضوع التي تبرزها هيئة
 الجنود الميادين على خلاف الاجساد الاشورية الغضبية والتي تدفق
 بالحياة والنشاط ، فقد اعطانا هذا التفسير القراء الصادقة للمشاهد حيث
 تمكن النحات من الاستحواذ على المشاهد من خلال هذا الاعجاز
 النفسي الذي يبرهن حالة الصخب الشديد بواسطة حركات اعضاء الجسم
 التباينة من شخص الى آخر ، كحركة اليدين والرأس والجذع باستثناء حركة
 الارجل التي تبدو واحدة في معظم اللوح ، وتنفذ بال تكرار ، وكذلك
 لا تتعدى الاسلوب النمطي القديم في التصاق الارجل بالارض دون
 تحريرها ، ومع هذا فهو لم يفقد هذه الناحية حين يبرهن هذا التحوير
 في حركة الارجل الامامية للخصائين في الحقل الاول .

اما الحقل الثاني يتكون ايضا من صفيين ، الا انها يميزان في
 اتجاه مفير للحقل الاول ، حيث يدور في الجهة اليمنى لكلا الصفيين
 اسرى عيلاميين موثقى الايدي ، كما يبدو اثنان منهم مقيدى الارجل
 في الجزء الاول من هذا الحقل . وشاهد اثنان من الباب الاشوريين

من غير أهمية يتقدم ما الأسرى على ما يبدو من حركة الأول أنه يقوم بمسح
 هو الأسرى أمام الملك الذي يقف أمامهم راكبا عربته الملكية ذات العذلة
 التي لم يظهر منها إلا المصود الذي يمسك به أحد الخدم من الذين
 يخالق عليهم بالذواشي وهم في رفقة المعتقلات في ذهابه وإيابه كمناسا
 في أحد سائق المربة مسكاً باللجام في حركة استعداد ويبدو الملك
 واقفا بجانب السائق ملوحاً بيده التي تحمل أظفارها ما يكون بزهره اللؤلؤ.
 أما بالنسبة لحجم المجلة فأتينا نستطيع أن نقدر ارتفاعها بما يقرب من
 " ١٧٥ سم وذلك من: سأل أحد الحراس المراقبين للملك أن يقيس
 إلى جانب المربة حامل أصولها بيده اليمنى ومسكاً إحدى محاميات
 المجلة بيده اليسرى وهي الطريقة العتيقة لدى هذا الصنف من
 الحراس حتى في زمن سنجاريها كما في اللوح (١١٢) الذي نرى فيه
 نفس هذا التقليد أما الأسلوب الذي اتبعه النحات في هذا اللوح
 فهو حجم المربة الذي استغل به أكبر مساحة من الحقل الثاني مما
 يبدو أن هذا الأسلوب لم يكن متبعاً قبل آشور بانيبال في الفتح الآشوري
 البارز باستثناء نحائني سنحاريب الذين تدارقوا إلى هذا الأسلوب. وربما
 كان هذا أسلوباً متبعاً أيضاً من الفن المصري وذلك لمدة سنحاريب
 الآشوريين في هذا المنحوتة حيث نلاحظ ذلك في الرسم التوضيحي للملك
 المصري " رمسيس الثاني يهاجم قرية نوبة " (١) اللوح (١٠) وهذا
 المشهد أيضاً يتكون من حقلين يرضان القتلى والجرحى والأسرى
 والخنائيم، وشاهد الملك المصري الذي يبدو خيول عربته أربعة فقط
 في النجمة اليمنى وحجم كبير ذات طابع يتخلل بالرشاقة والتبسيط فسيحي
 السطوح. ولمكانة الملك وتمييزه عن التكوينات الأخرى فقد استغل بمساحة
 مساحة واسعة من اللوح، والفرض واحد من ذلك في كلاً من الدولتين.

(1) Stevenson, S. The art and Architecture of ancient Egypt, 1958.

الاشورية والعصرية القلسم على تماثيلهم الملوك هذا من حيث اسلوب التكوين ، اما من حيث القيمة الجمالية والابداعية والتعبير الواقعي للفهم ، نسرى تفوقا كبيرا وطمعوا في اتباع الخصائص الفنية التي استلماها ، يستوحيها ويوحد عليها من خلال خبرته وفنونه النكري .

اللوح (١٩ ب) مكمل للوح (١٩ أ) يمثل هذا اللوح بتناغم الاجساد ، مكرمين صخبا ظاهرا بحركاتهما الغير طبيعيّة مبرزين عن انفعالهما ، وحركات اجسام متباينة حيث كادت هذه الصورة تدلّ على اناس الحقل الذي يحسه المشاهد ، وقد كان هذا نتيجة امكانية الكبيرة التي يتمتع بها النحات الاشوري الذي جعل اللوح في حركة مستمرة ، دأبت على الجمود في التصوير الانساني والحيواني الذي نفاق كل ما جاء من تمثيل واقعي في الفن الرافدي ، وينضج هذا اللوح بكل القيم والخصائص الفنية الابداعية التي تمثل اروع ما وجد في الفن العالمي من اعمال ، من حيث التشريح وتوزيع الكتل والحركة التفاضلية مع المضمون .

اللوح (١١) يتكون من شاشة حقول اساسية ، فالحقل الاول محدود بصف من الاشجار في الاعلى والاسفل وفيه نشاهد جوق من حصان الحربة الملكية اعلى النهر ، في وسط اللوح ، وامام مشهد الحربة نسرى هذا سرا لجنود وامراء آشوريين يقدمون الى الملك الاسرى الميلايين ، من بينهم امير مياني يوتدي لباس راس كروي وهو يقبل الارض هد ليل المضمون . اما الحقل الاوسط فيصور اقتحام الجيش الاشوري لقلعة ميلاية وقد تسلق الجنود الاشوريين المهاجمين سلما مرتفعا عمل الدابق الاول والثاني من القلعة ، ونشاهد الجنود الميانيين يتسلقون من اعلى الابراج الدفاعية ، بينما بدأ ثلثة من الجيش الاشوري تخرج الاسرى من هذه القلعة ، واللوح امام القلعة من الجهة اليمنى مقسم الى صفيين من الاسرى

الميناءمين • وقد حددت • أهمية الحقل من الأعلى بالتوائت جبهة •
بينما قداح نهر الحقل من الوسطية كل عمودى • وهذه الدائرة لـ
تأخذ لها شيلا من قبل •

يوجد بين النهر والقلمة مرتفع بهيئة التل • وهذا التل كان
موجودا في هذه المدينة • بحيث جلب انتباه الفنان الامورى فصوره
كما احسه • موافقا بالأساس الخط واعتباره قيمة عليا في التكيل وهذا
الأسلوب يحدد من اليد الحيات الذاتية التي توصل اليها النحات فسي
التمبير عن مضامينها دون النجوى الى التعمق بتفاصيلها • فاذن كان للخط
مكانة خاصة في حسابات الفنان الفنية • والحقل الاسفل من الجهة اليسرى
نرى فيه مئبد عريسة الملك الذى يستقلها • مشيرا بيده نحو الامام • بينما
تأخذ • مادم الملك وهو يقف بجانب مثلة ملكية يتدلى منها قماش • وهذا
القماش والمظلة مزينين بنقوش آشورية معروفة في زمن ٢ وريانيما •
امتازت المرسات الملكية الاشورية بالمظلات المزودة بستارة تتدلى من
الذلف معمولة من النسيج المزخرف • نرى فيما بعد الامورين هذه الظاهرة
عند الامينيين • وكذلك الخلفاء الراشدين في العراق (١) • نرى الحقل
الاسفل محدد في حاء يتجه السفلى بنهر وهذا النهر يلتوى الى الاعلى
في النهاية اليسرى للوح • وموضح هذا الحقل يمثل ايضا مئبدين لتقدريسم
الامورى والمفلويين من نساء ورجال متجهين نحو عربة الملك • والامر
المهم في هذا الحقل ان • مهم الصورة الملكية صورية كل ميز وحجم
كبير مثل ارتفاع الحقل من الاعلى الى الاسفل بينما نرى الجود الامورين
والامورى متخلين الصقيين من الحقل • وهذا التنظيم الفني فسي
الاج • يذكرنا باللوحة الفنية المصرية الضخمة بالفتح البارز • التي عثر

(١) الجادر • وليد • الحرف والسجلات اليدوية في العصر الاشورى
التأخير مطبعة الاديب البغدادي ١٩٧٢ • ص ٢٩٥ - ٣١٣
• ٣١٥

عليها في مصر . وقد كان لتطور الملحي الذي نلاحظه في هذه المنطقة بشكل
 علمي موثوق اتباع القواعد الأساسية لتأريخ المخطوطات الأكثر تواترا مما سبقه فسي
 هذا المجال في القرن التاسع عشر . م وخاصة في عهد آ. و. ناصريسان
 الثاني . نلاحظ في الجهة اليمنى لهذا الصف الاسرى المينيميين بحجم
 يختلف عن حجم الأشخاص القريبين من المدينة ، أى في نقطة نثار ابعد
 من الجهة اليمنى عن نقطة نظر المشاهد ، هذا فضاء عن حالة اخسرى
 للبعد التمثيل بالمدينة وحجم الأشخاص العاديين عنها والمهاجرين
 لها ، من : لال هذا اذن ، نستطيع ثلاث مراحل لتمثيل المصطفى
 الخافضة مواقعها عن موقع المشاهد ، بالإضافة الى تدقيق هذه التأريخ
 على النهر الموجود في وسط الحقل الذي يضيق تدريجيا في الأعلى .
 لو أمنا النظر في القلعة شاهد في أعلى الأبراج شبايك لم تكن معبودة
 سابقا ، يظهر منها اثنين من العاديين عن المدينة يرميان السهام . وفي
 جهة القلعة اليمنى نلاحظ شكلا ابيه ما يكون بالثورة ، وبين لنا
 هذه التاهرة بأن كانت كان موجودا فعلا مع الجيش الا ، وى حتى تمكن
 من تصوير هذه المشاهد بتفاصيلها الحقيقية . لقد اراد النحات فسي
 هذا اللوح ان يوضح لنا بأن المدينة واقعة على نهر كما عبر سابقا عن
 هذه المعالجة نحاتي بنحما ريب ، والمفطور كذلك كما في اللوح (١١٢)
 التمثيل بالنهر الذي يحيط بالمدينة ، وكذلك في حجم المينيميين
 الممثلين الاستعداد على القلعة ، وهم يظهرن اصغر حجما من الجنود
 الاشوريين والاسرى الذين هم اكبر قويا منهم بالنسبة للمشاهد ، ان هذا
 الاسلوب يذكرنا بالفن المصري كما في اللوح (١١٣) الذي يبين لنا
 هذا التأثير ولكن الفن الاسورى تطلق عليه سمة الاصل والتعبيرية
 الواقعية المعبودة التي شكلت اطارا خلاصا في تفسير المضمون ، بشكل
 يتم من ذكاء وهما في انتساب كل مشهد الى حالة حياتية معينة
 داخل المجتمع الاسورى فقط وهو يعتبر الهدايا الاولى وفي الانطباع

النهر العذيق نحو التجهيز الواقعي .

في الحقل الثالث من هذا اللوح (١١) ، عبر النحات بكل يتوافق من حيث الأسلوب الفني ، ومن حيث الطريقة التقليدية في عرض وتقديم الاسرى والمنكسرين على الملك الواقف في الجهة اليسرى من اللوح . كما يبدو أسفل هذا اللوح نهرا تتخلله مجموعة من الاسماك ، وهو ينصرف الى الأعلى من جهة اليمين . والتي ، الملاحظ في هذا اللوح ، ان حركة التواء النهر أعطت معالجة غير اعتيادية في اللوح ، فالتواء النهر في الزاوية اليمنى من أسفل اللوح ، وكذلك وضع النهر في وسط اللوح في شكله المموج المخفض قليلا من الأسفل ، يجعل الماهد ينتقل بتأثيره الى جميع اجزاء اللوح . فهذه المعالجة كسرت الترتيب الاعتيادي للحقول الأساسية والثانوية في اللوح .

الحرب الآشورية الحيثية في مدينة (خمانو) الحيثية :

اللوحة (١٤) تكشف هذا اللوح من قبل لوفرس سنة (١٨٥٤) في قصر آسوريانيان ويحمل الرقم (١٢٤٩١٦) في المتحف البريطاني لندن .

يتكون هذا اللوح من ثلثة حقول ، يتألف الحقل الاول من صفيين ، الصف الاول يامل مجموعة من الجنود الآشوريين المشاة حاملين الرماح والدروع ، والصف الثاني يامل عربة واسرى عيانيين ، أما الحقل الثالث وهو الحلقة الرئيسية في مضمون اللوح ، فهو يملأ لسان مدينة " خمانو " الحيثية المدمرة المحترقة ، كما ويظهر في الأعلى المدينة ساردين من الكتابة المسمارية تشير الى اسم المدينة . ويبدو في أعلى المدينة مرحلة الهدم التي يقوم بها الجنود الآشوريين بمسد احتلالها وتدمير ابراجها ، وقد عبر النحات بواسطة خدات محدبة بسان

المدبنة تقع فوق مرتفع يرمز اليها من بعد رهنسور عنه بخطاب من
 انسابيين * من هذا نستدل على ان النحات الشون قام بمحاولات ناجحة
 في معالجة الخاطر الذهبية وذلك من خلال الخد الذي فسره اثنان
 بهذا التفسير الدائري في التعبير الرمزي * فاذن كان للخد اهمية
 خاصة باعتباره اساسا واما مهما يدخل ضمن جميع التكوينات الفنية *
 واستخدمه بطريقة ذكية للتوصل بشكل دقيق وواضح الى ما كان يريد
 التعبير عنه * ومن ضمن معالجاته في هذا اللوح * هو ما عبر عنه بخدي من
 ليرمز بهما ذلك انقحدر الذي كسر الرتبة العمودية من نتيجة ما قولية
 الابراج هنا ففت هذه المعالجة قوة وحسا غريبي في هذا المشهد *
 ولا ينبغي علينا ان انحنى قد انتبه الى الفراغ في الجهة اليسرى من
 مشهد القلمة فمما هذا الفراغ يستلججيات يقسم خلق بهما توازن
 واستقرارا محسوسا حسابا قويا دقيقا * الخط في الحقيقة لا يمكن الاستغناء
 عنه في جميع المجالات الفنية * وقد عبر بليك عن هذا الرأي بقوله
 " ان القاعدة الدائمة والذهبية للفن * كما هي للحياة * هي كلما كان
 الخط المحيدا اكثر تحديدا وحدة وروا * كان العمل الفني اكر كمالا *
 وكلما كان اقل بروا وحدة * عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال
 والاهمال " (١) * اما الحالة الاخرى التي يمكن ان تكون مجال بحسب
 كامل حول الخد فقد عبر عنه النحات بشكل دقيق ونا * مما لا احساسه
 الفني المبدع في هذا الشأن في اللوح (١٤) يتمتع ما حدة سديدة وذلك
 من خلال :

١- الدريق الموصلي الى القلمة * الذي يتسع في البداية ويضيق نوعا ما
 في النهاية (اعلى التسل) *

(١) ريد * هيرت * سامي * نسخة (مترجم) * منشور الفن دار الشؤون
 الثقافية العامة * وزارة الثقافة والاعلام * طبع ونشر دار الشؤون الثقافية
 العامة * اتفاق عربية ١٩٨٦ * ٦٤ * ٦٥ *

آ - حجم الانحطاط الذي ينسبون على الدايق أكبر من حجم الانحطاط الذي يقومون بعملية الهدم على القلعة .

وبدخس هذا الترتيب المتعاقب في الانحطاط العشوائية من احساسه بالانحطاط كمال القرية والجمعة من نقطة نظر المأهدة .

اما الحقن الثالث فهو يعبر عن المساجين في صفين ضيقين تحسنت حراسة الجنود الاسوريين . وقد برزت حالة المخلو في هذين الصفيين وتأنما ينظر اليهم من اعلى .

وهذا الحقن الاخير واعمال اخرى تبين فيها مشاهد ما بعد الحرب وحياة الاسرى وكيفية معاملتهم ومن هذه المشاهد ايضا توى في اللصوص (١٥) مرسات الحرب الاشورية والخيالة في حالة هجوم في الحقن الاول المتكون من صفين الا ان هناك مشهدا ضمن هذه المشاهد يبين لنا رجلا عيانيا كهذا منتلقيا على ظهره فوق عربة ذات شلال من المحتمل ان المرأة التي تقف الى جانب رأسه تقوم بيمين المهام المنزلية ، وهذا دمو من ضمن اللوح الفريدة التي تمكنا من هذا المشهد الانساني فسي النحت البارز الاسرى . اما اللوح الاخر لعدينة (خمانو) الميانية وهو " منحوت على الحجر اكلسي والذي يحمل الرقم (١٢٤٩٣١) في المتحف البريطاني وجد في القصر الشمالي قلعة (II) في نينوى .

اما اللوح (١٦) المتخذ بمدينة خمانو الميانية التي هاجمها الاسوريون فقد اكد النحات على القيمة المعنوية من خاتل تساقدا الميانيين من فوق الاسوار وقد بيروه قيق . كان للنمر المساري الموجود على جدار القلعة ذات أهمية كبيرة ، حيث تم التعرف على اسم المدينة وتأكيد هبها تاريخيا . " خمانو المدينة الملكية للميانيين حاصرت وأسرت وحصلت على غنائمها ، هذا بالانقطة الى انني خربت فيها ودمرتها ثم اتممت

التيوان فيها * (١) . ويظهر هذا اللوح من السواح المهمة لما كان لهذا
النهر من أهمية .

استطاع النعمان ان يسجل الانشطة الانفعالية الصعبة بحرك حات
متواقة مع الحرس الداخلي للجنود الميلايين في اللوح (١٦) والنقل الانساح
من اللوح (١١) . حيث تصرف من خالهما على بعض الدراسات الفكرية
التحليلية التي حاول تطبيقها بادراكات الحسية كما شاهدنا فملا بالواقع
فاستداع بذلك ان يعرض انطباعا سليما ، واتمكنا لحالة الهمد والقرب
عن المشاهدة مبررا بذلك وشكل حقيقي من العمق الذي نشاهد موضحا
من خلال حجم الانشطة المتفاعلين في النهر ، وحجم الانسداد
الاشوريين الذين يحدثون شدة اسفل السور . وكذلك تياسا بتجسيم
الميلانيين الصغير المدافعين في على السور من المدينة والاشخاص العائدين
من على السور نفسه ، ويعتبر هؤلاء هم في ابعاد نقدة بالنسبة لموقع
المشاهد . . . وتؤكد لنا هذه الحالة بان التحات استطاع ان يحضر ويميز
الاحجام كل حسب موقعه من المشاهد .

استخدم المدافعون في هذا القتال النبال والحجارة وقد اعطى
النحات ايعاء للمشاهد بان المدينة محاصرة من جميع اتجاهات بالجيش
الاشوري وذلك من خلال التنسيق الجيد والتوزيع الدقيق لحركة الجنود
الميلانيين فوق الدلعة .

وقد استطاع النحات ان يحدث انطباعا في الرتبة والتكسرات
الاقمين بحيث كان لهذا تأثير كبير على المشاهد لما احدثه من اتحاد ارفي
السطح الاقي قليلا اسفل الجدار في الجهة اليمنى من اللوح مما أدى الى

(1) Stromenger, Eva. The art of Mesopotamia, 1964.
P.450.

انحفا . الجندي الفتي أكد به النحات هذا الانحناء في التخلد من التكرار .
وهذا التضاير في النطاش والطل الذي أحدثته الخاوا الآقية المتكررة قلما
تجدد في أعمال العرب سبقت هذا المهد . اما ما يشير اليقباء في تكوينات
هذا اللوح الاثري فهو ما انفرد به النحات في تفسيره لكل هذا ما يكون
نوع مستوي الناحر او تحت مستوي النظر بعد هذا اتجاهه جديد المسم
يسبقه اليه احد في هذا المعمار ويقتل هذا الادراك بالجهود الاثريين
في حالة ارتفاعهم للسلم نحو القلعة وذلك بتصويرهم كما هم في الواقع
عندما يكونوا فوق مستوي النظر .

ثالثا - الحربيين الجيوش الاسوري وجيوش يومان المينمي :

اللق (١٧) يقرر معركة بين الملك الاسوري آوربانيال وتيومان
الملك المينمي في مملكة (تل توما) الواقعة على نهر الاي (الكرخة
حاليا) التي جرت سنة (٦٥٣ ق م) والمعروف ان هذه الحرب وقعت
بعد مملكة آوربانيال على مصر سنة (٦٦٧ ق م) وقد عثر على هذه
الالواح في قصر الملك سنحاريب حيث تم نحتها سنة (٦٥٠ ق م) (١)
في الشونة (٣٣) في نينوى - قصر سنحاريب والقلعة (٣٣) من المرمور هناك
شاشة اللوح سمى اللوح الايمن ١٧٢ م . وسمى اللوح المتوسط ١٧١ م وسمى
اللوحة الايسر ١٧٠ م المتحف البريطاني ١٨٠٦ م ١٢٨٨٠ لندن .

تمرفنا من خلال اللوح على نظام الحقول الذي اتبعه النحات في
حوليات الملك آوربانيال التي تمت بالمرء المينمي عن هجمات هذا الملك
الحربية ضد المينميين ، كما كان هذا النظام سائدا في القتراء المينميين
ايضا ، والتي تفاوتت حقولها بين الحقلين الاربعة والخمسة وهي الطريقة التقليدية

(1) Reed, Golean "archaeologische mitteilungen aus
Iran" Neu folge band 1970, P.90.

في السرد الف. س. والتي لا تنحصر عن انظار المؤلف فهي هذه المسؤول
 من لسان النحس البارز. لكن عندما نأخذ نظرة الطاء ورهائهم ان
 السوية بعد تيمون، والتي اندم فيها الحبيبون ملو. نرالا (الفرصة) و
 والتي نأخذت بتفرد عام الفصول، نرى بانها نفذت بدراسة أثير، وقد ما تفيد
 بحزم واحد للمفرد. حيث تحكم العوض بحجم الحق، وما هذا الا عبارة
 من بانوراما ايمية ناقة بحركاتها وانفعالاتها ارضية. حيث تميرت بكل
 واسع من كل انفعال السوية النحس، واتصفت بأساليب وانعادات جديدة
 غير مألوفة سابقا بالفن السوري، او بما نحس في الفن الراقد قديمة،
 حيث شمل في نياتها كثيرا من المعاني السياسية والحرية والفضية. لامة
 في اسلوب السرد وروية البناء التي انفرد بها النحاتان السوريون مسن
 سواء من النحاتين. وبرز اكبر عدد ممكن من الحوادث المهمة، التي
 كان لها تأثير كبير علو. انه احد من انسانية السياسية والمعنوية مسن
 بانسب، وتوثيق الحقائق التاريخية من جانب آخر، وهذه تعتبر كصادر
 اساسية في تمييز الوقائع التاريخية النافذة الى الكتابة العسارية التوثيقية
 الموجودة ضمن ك. حدث من أحداث اللقي المهمة والتي كانت لها اهمية
 بالغة. أكد النحات في هذا اللوح على اهمية الخط ووضفه بأسلوب رمزي
 لم نألفه سابقا. حيث كاد به رمزا لانز. الذي تستقر عليه تكويناته الفنية.
 وقد تكرر ذلك في جيد ا. سود، وكسان لتعلن أحداث هذه الحركة
 ايمية وتأثير كبير من سياسيا ومعنويا، فضلا عن التعبير الدقيق لانسان
 والديوان الذي تنبع من قن ذات ادراك في جيد. كان لها اهداته
 السرب الفلسفية دورا متميزا في تجاوز ونقل التعبير الحي لنا يكن مجرياتها،
 ضد التمرد الاول الى انصار الكير لسوريين، وقد رأت تيمون طمس
 من انما لنا لنجد البرهان الدافع من الدافة الابتكارية والحماسة الخدقة
 من اجل مطالبات النقاد التي تعبر الروح المعنوية السورية في تاييدها
 للفن الحربي في النقوش الجديدة (١).

(١) الجميل، يار كوكب علي، بين النهرين، اللاذقية في انفسهم
 التوثيق للتاريخ، مجلة فصلية، حارة تراثية، مولي أمراق ١٩٦٦
 من ١٣ العدد ١٣، السنة الرابعة.

أن الأسلوب الذي اتبعه النحات الآشوري في هذا اللوح هو من الأساليب الجديدة التي جاء فيها تسلسل أحداث المعركة ضمن حقل واحد كبير ، على غلاف الحصول الدقيقة السابقة ، وفي تخطيط أجزاء هذا اللوح نرى أن النحات قد أكد على إبراز الملك المياني تيومان وابنه وأعداءهم المعينين من بين هذا الزخم الهائل المتحطم ، بواسطة الكتابة المسماة بالخط التي كان لها دور كبير في إعطاء الصورة الحقيقة لمجريات الأحداث وتسلسلها ، فالسبب من تحرر النحات من الحصول في تسلسل الأحداث هو اتباعه التسلسل التصويري الذي أجاده النحات ضمن حقل واحد ، ومن مجمل هذه الأحداث المهمة التي أكد عليها النحات ، هو ممسكاً تحرف عليه من أمام النقوش المسماة في الجهة اليسرى للوح (١٧) المملوءة بدائرة يوحى إصابة الملك تيومان بأحد السهام الآشورية ويوضح النقش تيومان اليائس قاتلاً لولده ، أطلق السهم ، وهناك نفس آخر أطول إلى جهة اليمين يوحى تسلسل الأحداث القتالية التي سقط فيها تيومان مقتولاً اللوح (١٧) (تيومان ملك عيلام ، الذي جرح في معركة شارية وتاريخه ، ابنه الأكبر يديو وهو مأسكاً بيد ، لينقذ حياتهما المهددة ويستترافسي ايكة ومساعدة آشور وفخار قتلاً وقطع رأسيهما) (١) .

اللوحة (١٧ ج) يوضح لنا كيفية تنفيذ عملية قذاع رأس تيومان ميسن قبل أحد الجنود ، والآخر يمدد ذرية بصولجان لرأس تماريتوبد أن أصيب تيومان بسهم آشوري ومحاوالتهم الهرب ، وقد كان لحسن الاداء ودقة التحبير ، أعطى حالة تراجيدية قاسية في حركة أجسادهم التي يبدو عليها الأرباك والمجز (اللوح ١٧) ، وكذلك حركة خيول الصهوة العنقبة التي تحسن وتقمية الموقف بكل جيد اللوح (١٧ ب) ، وقد كان للحركة أهمية كبيرة في إعطاء الصورة الحقيقة للأفضل ورد الفعل . يتضح ميسن

(١) Stromenger, Eva. The art of Mesopotamia 1964.

هذه الألواح المكتوبة الكبيرة في التواريخ الحقيقي للعثمانيين ، كما يبدو في الألواح (١٧ د) المعزى المصنف متشابهاً بأحد الجنود وموحيهم بانتفاط لباب رأس تيومان .

بالإضافة إلى هذا السرد الملحمي ، هناك نقرة أخرى من أحسن النماذج ، وهو على أكثر احتمال من الذين لهم ، أن كبير عدد الميثاقين التي (١٧ د) هي من أسباب البعثة الآشورية * أورثاكو الذي يهيئ بسهم ولكن ما زال على قيد الحياة ، هناك من خلال آشوري ويدعو لفتح رأسه وكما هو مبين من هذه الكلمات تقدم ، هذا لفتح رأسه ، هذه التي سيترك الملك (١) .

يعتبر هذا اللوح من الألواح الفريدة بأسلوبه الجرمي * وهو منسوخ الألواح التي تتميز بالحقيقة التي يتضح بها النحات الآشوري ، وإمكاناته الكبيرة في السيطرة على أعماله ، وإظهار ما يتطلبه الموقف من تركيزات مأساوية وحالات فنية أخرى ، تتم عن خبرة شراكة واستجاب في متناهي مواكب الحياة المعاصرة له وكان يسمى دائما وفي إيجاد العلاقة الصحيحة بين الفن وما تتطلبه سياسة الدولة . وقد انعكس هذا فعلا في أعماله التي هي هدفا من أهداف النحات العليا . وكان يسمى دائما إلى خلق حالة من التوافق بين علاقاته وارتباطاته الداخلية من جهة ، وبين الظروف التي تعيشها بلاده من جهة أخرى ، فكان نفسه قادرا ومباشرا ومواليا ، حيث طرح جميع أعماله لتفسير وتحليل كل حالة من الحالات الشبكية استجابها من واقعها بكل صادق وأمين . لهذا السبب كانت أعماله تتميز بالحياة والاصالة والعماس .

(1) Stromeyer, Eva. The art of Mesopotamia 1964. P.452.

أما من حيث التكوين العام ، فقد كان من شأنها أن تكون هذا
السرد يجرى بأحداثه المتسلسلة أمام المشاهد كأنه فلم تصويري ، يحكي
أحداث هذه المعركة كما جرت في ميدان القتال ، وهذا هو الهدف من أحداث
من قبل المشاهد كما لو كان يتأخر اليها من فوق ، هذه الحالة فلسفي
ساحة المعركة التي تجري فعلا أحداثها تحت مستوى دارة ، يركزها
البحرى المتحطم ، مما يجعل هذا اللوح يبدو وكأنه تصويري ولم يتحرك
مساحة إلا واستخدمها بمرحلة معينة . لا بد أن هذا الأسلوب جاء
تأثرا بالفن المصري الذي يمثل معركة الملك (رعحور الثالث) في مدينة
هأبوا وبو سنبل ^(١) نتيجة تواجد النحات مع هذه الحملة وأذنته على أفن
الحوري هناك واسلوب اللوح (١٢) شديد الشبه من حيث الزحام والتكوين العام
للوح (١٠) . وما تجدر الإشارة إليه في هذا النمط من النحت ولفترة أكثر
قربا لمصر ، آشور بانيبال من الفن المصري هي فترة الملك آشور ناسر
باز الثاني المتشغل في إحدى حملاته العسكرية التي يحاربها إحدى
مدن الأعداء كما في اللوح (١٨ ب) لتعرفنا على الأسلوب الذي مارسه
نحات آشور بانيبال الثاني في هذا اللوح في محاولته خلق إيحاء بالازحام
من طريق الكتل الهرمية ، مستفلاها فرائد اللوح ، ومن ثم الأسلوب
الذي تطرق إليه نحاتي آشور بانيبال في سردهم الملحمي ضد تيومسان ،
وهذا ما يؤكده أن آشور بانيبال كان يمدح به الفنانين لتدوين
الأحداث الفعلية مباشرة من ساحة المعركة ، وما يؤكد هذا التحليل
أيضا هو التعبير الواقعي عن تسلسل الأحداث التي مرزوها بأسلوبه
الجديد الذي تحرر من الحقل في السرد التقليدي ، وذلك بدمج جميع
الأحداث الخاطبة في لوح واحد ، أن صاحبة الفنان لهذه الحملة
كان من الصوامع المساعدة في جملة أن ينقل تلك الأحداث من العمل

(١) مظلوم ، دانت عبد الوهاب ، حضارة العراق ، دار الحرية للطباعة
بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٨٨ ، ج ٤ .

ميدان المعركة نفسا ، وقد كان ذلك الفانحم في الذوق يوهي المبادئ
 الميدانية للمعركة ، مما يجعله يتكون صورة حقيقية من جميع أحداثها التي
 انصبت بالواقعية والقوة والحركة وانفعال الصاحب لكلا الفريقين . فمجال
 من التخيلات التي يمكن ان تكون قد سجلت على قناع الدليل كما مر ذلك
 سابقا . وهذه انذونات المتوقعة والمروعة توزيعا دقيقا تتم من فكري ليسر
 في خلق حالة الصخب والخليان لاعطاء التفسير الحي من هذه الأحداث .
 اعاد هذا اللوح ايضا بهالتين متناقضتين من حالة الاحتياك العنيف التي
 مر ذكرها أولا و آلة التمدد وان استقرار ثانيا التخليل في المشهدين فسي
 لتس اللوح والذي يبرز انطباع الاسرى الميائين من رجال وضياء
 وانفال في حركة سيرهم شكل ارتال توحى بالذل والتمسح والسكون .

انطلق النحات في هذا اللوح لتعبير عن الحالة السايكولوجية
 المعقدة بشكل عميق ومن قرائح الذات في مختلف حالاتها التي تتمكن كسبل
 منها على وجه الصخب ففي اللوح (١٢ هـ) اجاد النحات بكامل طاقاته
 الابداعية والتعبيرية . في النهار حالة الرعب والخوف والانفعال الواضح على
 وجوه الميائين الهاربين وهم يحاولون اطلاق السهام الى الخلف في حالة
 ارتباك وخوف انعكست ليدرك في حركة اجسادهم وانما بطريقة رميهم
 السهام الغير مركزة على الهدف على خلاف الجنود الاوربيين .

اما ترابط الكتل بين جميع مكونات هذا اللوح يبرز عن حالة مسكن
 الابداع القصوى التي كانت في حسابات الفنان في خلق كتلة مبنية على أسس
 قوية تجعل من العمل مترابطا وغير مجزء بكل تكويناته في سبيل الوصول
 الى الهدف العام الذي يسعى اليه الفنان في خلق حالة من الاند العنصري
 بين المحتسرين والحماسر المشاهد . فاذن كان للكلمة اهمية كبيرة فسي
 حسابات النحات وكما كان للفراغ ان عذائهم في اعطاء قيمة جمالية مهمة بتوايفه
 واعتباره ذو قيمة عليا في التكوين وقد حاول النحات دائما ان يجعل

تلك القلعة الفاتية متحركة وغير جامدة من خلال أساسه بجمالية
 الكلة المتكاملة التي أركنها النحات ووثقها في خدمة الممتون الجمالي •
 وصر عن ذلك بالسهم الذي تطل الفرج الموجود بين المياني والجنسود
 النورين في اللوح (١٦ هـ) وكذلك في جميع أجزاء اللوح ، هذا وقد
 كان للحركة ووثاقها مع الحدث دور كبير وضمير في التفاعل مع المضمون
 السياسي كما وإن التباين بين حركة وأخرى لعداى قيمة بمالية المجر • أما
 القوة التفسيرية فقد عبوت عن مفهوم لا بأس به في أركانه ومعرفة بهذا
 الجانب بالرقم من • نسر حجم الشخص • مما يوضح لنا التقنية العالية
 المستخدمة في هذا التكوين وسيادته على دقائق الجسم البشري والحيواني
 التي برزت فيها العضلات وحركاتها باختلاف وضعيات الإنسان والحيوان •
 وقد أذن هذا كله كما بارعا كما قلنا في إعطاء التعبير الحقيقي لمعنوية
 وحالة كلا الطرفين المتحاربين • واستيعابه الكامل لكل مكوناته الفنية
 التي عبر عنها في الإنسان والحيوان • هذا فاللوح من (٧ أ-١٦ ب)
 تمير بكل دقيق من الحالات التي مر ذكرها • لكن بالرغم مما أجاده
 النحات في هذا لم يكن للظنور دور في حساباته لكنه أراد أن يوضح
 بكل دقيق كل حالة من الحالات التي سجلها سواء في مثيلته أو من خلال
 تخيلات على مادة أخرى وتصور كل حالة بكامل عناصرها دون اللجوء لحالة
 الظنور ليؤكد الحدث على اللوح • وربما كان يريد تصوير أكبر عدد ممكن
 من الأشكال وبرز أحداث كثيرة جعلهم نظرية الظنور أو ربما لمفرج جسم
 الأشكال إلا أنه من هذا فقد استعمل بالاحياء النفس عن حالة الظنور
 الدائمة التي يحسها المشاهد •

ان أهم ما أثار به هذا اللوح هو :

- (١) أزدحام الذي صر عن الملبوب الجديد في الحدث أثاره الأثري •
- (٢) حركة اللوح وعدم جموده من خلال :

- أ - الاتجاهات الحسية •
 ب - الحركات التمييزية المختلفة بين كسل وآخر •
 ج - التهام الكسل ضمن حقل واحد الذي يضم مجموعة من الأحداث
 السردية •
 د - الاستحواذ على الفضاءات التي تتخلل التكوينات الفنية بجملتها
 متحركة وغير جامدة ضمن حركة الأحداث •

- (٣) التمييزية الواقعية بكل مستلزماتها من لحظات انفعالية وغيره •
 (٤) استغلال القرآن ولطائفه القيمة الفعلية ضمن الكل الأخرى •
 (٥) استخدام كافة صفوف الجبر والسائر •
 (٦) الملائقة الجدلية بين الكل والضمن •
 (٧) الدراسات التشريعية •
 (٨) تصوير الطبيعة الجغرافية كما شاهدتها النحات في الواقع •

هذا أهم ما أثاره اللوح من الناحية الضمنية أما من وجهة نظرنا
 الحالية فقد تخللته بعض الاختلافات والاتجاهات التي انعكست سلباً على
 اللوح من الناحية الفنية والتي هي نوع من المبالغة القصودة من قبل النحات
 والتي كان يهدف منها لعلامات نفسياً ببعض الحركات الحفية • ويتجلى
 هذا أيضاً في عدم تناسب الداعي بين أعضاء الجسد قياساً بحجمهم
 أجساد بعض الجنود الكثر ما تذخره اللوح من إمكانية أنحات الحالية فسي
 التأثير على المشاهد هي التي طفت على الضعف كما وجعله يتخيل المعركة
 كأنها تدور فعلاً أمامه بهيبتها وضجيجها وما فيها من أصوات تعبر عن
 الفزع وصهيل خيولها وأزيز السهام الكثيفة • وقد أجاد النحات بتفصيل
 مجربات هذه المعركة على الحجر إلى داخل القصر بأسلوب واتجاه فني
 جديد يدعو للتأمل والتحليل •

وتعد اعداء النحت احياء كاملا ويمكن ذكي ، بان هذه الممركة جريت لمدة ايام ، وذلك من خلال الدايور الكاسرة الجائمة على القتل الميائمين . حيث ان من رابطة هذه الدايور الحوم حول جثث القتلى . بعدم تفسخها وبعد وقتها رواج عضة نتيجة لعدم دفن القتلى .

ومن الجدير بالذكر ان التأثير المصري في الفن الاشوري لم يشمل فن النحت البارز ، بل دخل ايضا النحت المجسم . فلدينا مثال غريب ضحوت بالحجري مثل الطوك آشور بانيمال وهو جالسا كما في اللوح (١٦) . لقد نفذ هذا التمثال بمهنية تذكرنا بالتمثيل الشخصية الجالسة التي انشا العديد منها في النحت المصري وهذا ما يزيد في تربية الفنان الاشوري من الفن المصري الذي ياتهمر انه تأثر به واستهواه .

رابعا - حفلة الطوك بالانتصار في حديقة الكروم :

بعد انتصار الاشوريين على الميلايين في معركة نهر الاي (الكرشة حاليا) والتي تحدثنا عنها سابقا ، فقد توج هذا الانتصار بحفلة كبيرة فسي نينون ويظهر في اللوح (١٢٠) الطوك مع زوجته محتفلين بهذا الحشد تحت مظلة من اخصان الكروم حيث تم تخليد ، بالنحت البارز على المرممر في قعر الطوك آشور بانيمال وهو محفوف . الان في المتحف البريتانيسي (١٢٤٩٢٠) يتكون هذا اللوح من ثلاثة حقول جميعها محذمة ما عدا بعض اجزاء من تلك المهاد ، فضلا عن المشهد الذي يملأ فيه الطوك آشور بانيمال مضطجعا امام زوجته على الاركة ، وهذا المشهد مزين المهاد النادرة في النحت الاشوري التي تظهر فيها المرأة الاشورية ، كما ان المهور المرأة قليل سوا في النحت البارز او المجسم ، غير ان المهور نساء الاعداء من المايان والاسرى قد تكرر في اللوح الاشوري . ويسعدو الطوك في هذا الاحتفال وزوجته يشران بيد هم اليمنى ويمسكان زهرة اللوتس

في اليد اليسرى احتفاءً بدعوة النصر وأمامها مضعدة عليها بعد الاطعمصة
 المضعدة بهذه النخلة وتحتل هذه المضعدة بتقنية عالية من الحرف
 والمنحنيات اليدوية ، كما تبعد وفي أرجلها المزخرفة والمضخمة نحنا دقيقا على
 كل اقسام اسد ، كذلك بالنسبة لشبكة الكرسي الذي تجلس عليه
 الملكة . بعد ذلك كل من الملك والملكة اثنان من الخدم يحملون مذبحة
 كما يظهر خلف الملك مضعدة وضع عليها ما يحسه كالسيف والقوس والجمجمة .
 وفي جلستهم هذه يستمعون بالحنان موسيقية يومية بها جوق موسيقي
 آسور ، ومن بينهم نساء في هذا الجوق عرفن بلباسهن النادر ، الذي
 يرتديه الموسيقيون والمغنون . فدينا نثال من آسور بانفتحت العجسم ،
 مثل إحدى أولئك المنعيات وهي تضم يديها أمام صدرها متدية عابسة
 سمكة على رأسها وتخطق بحزام سداك في وسطها (١) مثل ديسولا
 النسوة ياتهن على لوح من عسرتحارب ومن يقرعن على الدف والصنج (٢) .
 وفي الزاوية اليسرى من اللوح (٢٠ ب) نراهم يعزفون على آلات وترية وهاراف
 الذيل المخروطي الشكل . وهاراف آخر يعزف على آلة لها ما تكون بالعود ،
 والهاراف الاخير يعزف على الناي المزدهج . يتخلل هذا المشهد مجموعة
 من اشجار الصنوبر والنبيل واشجار الكروم .

لنعد التحات مبدأ التوافق والتناظر في هذا اللوح لخلق التساوي
 الاكمل بين جميع وحدات الموضوع . وان كل موضوع يحتل على مبدأ
 التوافق والتناظر . يكون له نقطة محورية تتجاذب نحوها جميع تالكيسف
 الموضوع . فالنقطة المحورية في هذا اللوح هو مشهد الملك والملكة الذي
 تدور حولهما جميع الوحدات ، وكذلك اتجاه نظر الخدم المحاذين بهما

(١) مظلوم ، دارق عبد الوهاب . حجارة العراق ، النحت من فجر السلالات
 حتى العصر الاشوري الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،
 ١٩٨٥ ، ص ٩١ ، ط ٤ .

(2) Madhloom, T.A. The Chronology of Neo Assyrian
 art London P.13.

المحسوس والذي يجذبنا والمعاهد أيضا . ينتقل به . سره عبر هذه الوحدات
 نحو : انقاسة العنصرية التي فرضها النحات على المعاهد . لذا يكسبون
 قد وفق بهم مفهوم هذا الأخير وأهمية الملكة بهم . أحسن انما شاهد وهذا
 ما كان يروم اليه في سيادة الملكة على الموضوع كما وتتمثل هذا التوافق
 والتقاء السريين كل وحدة من هذه الوحدات في الصخرة الصغيرة والخشبي
 الذين يفتقون خلف الملكة والملكة وأشجار الصنوبر، والفخيز، والأشجار، الآخرين
 الذين يقدمون الدعام والموسيقين . هو لا . جميعا يتقاطرون نحو
 المحسوس .

أما الممانجات الفضائية التي كان لها حسابها خاصا في حسابات
 النحات الفنية ، فقد وفق في استغلالها ودها عنصرها من العناصر
 الفنية الأساسية في الموضوع . في حيث وظفت بكل اشقى عليه دالها جماليا
 في اتجاه وحدته وارتياحا بصريا بالانتقال عبر وحدته المتزايدة فسي
 مجمل تأليفه ، كما كان موقفا بدرجة كبيرة في مكان اختياره من حيث
 الحجم الفني ومن حيث المضمون . إذن فقد كان للفناء المحسوس بيسن
 الملكة والملكة أساسا في استقلالية موقعهم واستحواذهم طوي . مجمل اللبس
 أولا . وعدم انقاسة عنصر آخر طبيعي أو غير طبيعي لتأثير على مكانة الملكة
 والملكة كتلة لها أسبقيتها في المضمون ثانيا .

في الوقت الذي كان فيه النحات يستطيع ان يدخل في هذا الفراغ
 إحدى أشجار الصنوبر أو أي شيء آخر ولكن ذلك ربما كان في حساباته
 الفنية بأنه لو نفذ ذلك لن يخدم غرضا جماليا وإنما سيضيع بذلك أهمية
 مفهوم الخشب . في هذا الفراغ له مدلول روحي يميز عن النقاء والصفاء بيسن
 الملكة والملكة .

ان ما يشير المعاهد في هذا اللوح هو ذلك المشهد الذي عبر عنه النحات
 من تفهمه بالحالة الخمرية لدى الطائر وقد كان قطنا بذلك قدما جمسلا

السير الالفية تحوم فوق الموسيقين الذين يحزفون انماها موسيقية
ذات لحن جسي . وما اثبتته علميا في وقتنا المعاصر علماء الهيروان
فقالوا : " بان اللحن الجميل يجذب الطيور " ولا بد ان الفحات قد
فدسن الى هذه الفريضة الالهية حيث اننا لم نجد اى وجود للطيور بهذا
المسد في مكان آخر من هذا النوع .

قلنا سابقا بان هذا الاحتفال قيم احتفاء بالانتصار على الميائمين .
اذن لا بد ان يكون الرأس المعلق على المشجرة هو رأس تيومان احسن
الملوك الميائمين اللج (٢٠ ب) الذي جلب الى نينوى بعد قتله نفسي
المركبة اللج (٢٠ ج) .

اما المشهد الجزئي الى جهة اليسار فيعطي دواعي هذه العادسية
ومن هنا نرى حائمين ميائمين يمشيان باتجاه المجموعة المركزية ، ولقد
كان احدهما حارسا انما . وطبقا لما تذكره الكتابة الخقوة على اللج
فلقد اجبر را على تحذير هذه الولية للاحتفال بالانتصار الحاسم كعاصمة
من علامات انعامهم وتخذلائهم " (١) اللج (٢٠ ج) الذي يوضح صورة
الامراء الميائمين الذين يحلقون رؤوسهم لباس رأس كروي وقد وهذه الصورة
واذحة المعالم على غلاف الحقول الاخرى التي لا نستطيع ان نحرر منها
شيئا غير الحقل الثاني من اللج (٢٠ ج) وهم على ما يبدو اينما يحطون
بحذر الطمام منهمكين في التحضير لهذا الاحتفال .

ب - رحلة آشور بانيال ضد التمردين من
بخرقباغل البدو في الجزيرة العربية : *

اللج (٢٢) ضحوت على انمر يبلخ ارتفاعه (٧ او ٨ م) المتحف البريدي

(1) Stromenger "Eva. The art of Mesopotamia 1964.
P.412.

* اطلق اسم الحملة العربية على ان آشور بانيال قام بنزوع عرب الجزيرة
وما ان هذه التسمية تعطي مصطلحا مطلقا حول كلمة العرب فان الواقع
يظهر غير ذلك وان ما قام به آشور بانيال في الجزيرة العربية هو لا خضاع
بشر من قبائل البدو المتمردة ، وهناك فرق بين كلمة بدو وعرب ونحن
ملكنا في تسعة ادملة على القبائل البدوية في الجزيرة العربية .

(١٦٤، ٢٦) لندن . انتهت النحات الاسوري في سرد أحداث هذه الحملة
 ناسم المحلول على غرار الساليب القديمة . فقد قسم هذا اللوح الى ثلاثة
 محلول تدرجت السرد الكامل لهطة الملك آشور بانيبال على بعد قبائل
 البدو في الجزيرة التي ربيته ففي هذا اللوح يبدو الاسوريون في حالة
 هجوم على هذه القبائل التي ولت هاربة تحت ريات الجبال الاسورية
 دون مقاومة كما عبر عنها النحات الاسوري بحركات واضحة ذات تمثيل فلسفي
 نبه (١) . ومقاتلي هذه القبائل يقاتلون عادة من فوق الجبال لكونها الواسطة
 الوحيدة الملائمة لاهبتهم الممراتية ، ويرتدي هؤلاء البدو ووزرة قصيرة ،
 وانياس ابيض ما تكون معه ومة لصفوحها . ويتحلف هؤلاء البسوسدو
 بحرفهم المسترس قليلا وهو على شكل لفائف عمودية ولحي قصيرة اذا ما
 قرنت بلحية البسوسد الاسوري ، اما اسلحتهم فهي عبارة عن قنابر صغيرة
 ودائية غير متطورة قياسا بالاقواس الاسورية التي تتكون من اقواس
 المركبة من ثلاث قناح في بعض الاحيان ، او ربما قطعة واحدة . بينما
 ترى اقواس هؤلاء البدو بسيطة وتدل اكالها على انها مبنية من خشب
 واحد . وترى ايضا في هذه الحملة مطاردة الجبال الاسوري القملسة
 بانراد ، هؤلاء على الخيل اوراجلين . وقد احدث امامهم افراد هذه
 القبائل كما احرمت النار في بعض الخيام المائدة لهم من بينها خيمة
 يلمر امامها امرأة ورجلا قتلين اللوح (٢٦١) القسم بالدابع الرمزي .

ابدى النحات الاسوري في هذه الفترة براعة فائقة بنحت اجسام
 الجمال من حيث التزيين والحركة والتعبير أثناء السقواء والمطاردة ، مما
 يجعلنا نضيف الى قوة هذا الفنان وقدرته على انجاز اجسام الحيوانات
 دراية وعلم لم تاهل بيد الاسود والخرلان والاحمر اذ ذية فقط فهم
 ايضا عارفون بما يمل بهيمة الجمال والخيول على شدة حركتها .

(1) Gadd, O, J. The Assyrian sculpture London, 1934.

من أهم المميزات الابداعية للنحات الانسوري التي امتاز بها
 في اللوح (٢٢ ب) تطلب عنصر الحركة الذي اتسم بالتمهيرية الواقعية
 الصرفة على الجمود . فقد تخلت هذه القوة في التمهير عن حركات التكامل
 البديهة ومنح الحركات الحيوانية ، التي قلما نجد لها في فنون الحضارات
 الاخرى مثل هذه الانواع المنيفة ونفخ القيم الجمالية التي دخلت
 مرحلة النضج الفعلي للنحت البارز . وكما انجزت بحدوث ينم عن احسا من
 عميق بجمالية التكامل الفنية و ثباتها الصميمة مع بعضها وتوزيعها بالكل
 الذي يتوافق مع تفهمه لما هيمة كل حركة ، التي تمير عن حالة ما هو ضمن
 حلقة معينة من تسلسل هذا السرد . فهذا ان دل على اني فانما يسدل
 على تصور النحات الفكرة مجسدا ذلك في الترابط الجدلي بين الفكرة
 وجميع مكونات هذا النوع والتي جسدها بشكل يتوافق مع روح عصره
 وقد اليناه في جميع امياديين ممبرا عن عاقتيهما من خاتل التمهيرات الحيوية
 التي اصبحت ميزة فنان هذا العصر (ان مصر آدور يانيال) . فهسي
 بالرغم من بحد ها الزهي لا تجعلنا بعيدين بانفما لنا الذاتي واحساسنا
 الجمالي بما احدثه لفن عصره . فتوزيع كل هذا اللوح على مجمل القول
 الشئمة . كان له اتجاهات فنيا متقا بحسابات دقيقة في خلق التوازن
 الكلوي من جهة والتأثير السايكولوجي على المشاهد من جهة ثانية .
 فالازد واجبة التي عبر عنها النحات في هذا اللوح وفي افعاله الحربية
 الاخرى هو الرابط بين الفن والسياسة ، اي عملية توظيف الفن لاشغراض
 سياسية بحتة الى انحد الذي اصبحت به لحانا مبالا ، من خلال
 التلحم المنيف ومدى تأثيرها على المشاهد ، من خلال التواهي
 السلبية والايجابية لكلا الفريقين . والتي يستغها العاهد من حيث
 الحركة والانفما التفسير للضمن والتحليل للذات البديهة . بالرغم من
 ان الفرا كان في حسابات الفنان واستناله كهيئة جمالية له دور كبير فسي
 عملية الترابط من خلال حركة الفرا ومكوناته الفنية اللذين احسن استخدامهما

في كثير من أعماله ذات في اللوح رقم (٦١ ب) احساسه انني الحق غير متكشف من المستوان على القيم التي تخزن عن نطاق دأته الجمالية واسمي وراء ايجاد افضل المماني الحقيقية التي تدبر بحركة واحدة عن مضمون اصل من أسس ثنائية صحيحة من شأنها ان تجعل على اس اتصاد الكل و مبان حركة الحمل بتحرره من حالة الجمود . لذا نسرى النحبات قد افضل الفراق كقيمة تتوافق مع الكل . نسرى واريقته السليمة في ابراز هذا الفراق . فمبصر في هذا اللوح عن هذه الحالة بتحرير الفراق انموذج تحت البحيريات . انه كلة غنية بالتعبير وحركة . واهسا الخارجية التي اهدت ايضا للعاهد بحركة الفراق وليس جموده كمشا عبر من هذه الحالقتفسهما في اللوح (٦١ ب) ايضا في الفراق الكبير تحسنت البحير . وقد كان لهما اثر كبير في خلق التوازن والاستقرار بين هسذه الكلة بموليتها وبين الانحس الذين يغطون البحير .

وفق النحبات في انجاز ما اراد ان يظهره من مفارقات في هسذا اللوح فقد دأب على ابراز الحالة الدائمة لكلا المجموعتين عن طريق التعبير التأسسي بواسطة اختيار الحركات المتوافقة مع المضمون بين ما يتضمن به النحبات وما يتدالبه اتجاهه في افراز الحالة التي تدبر عن انفعالات الحقيقة للمرب والتي تم مرت بصورة واضحة من خلال الاثنان الجيسد الذي اجاده في حركتهم التي يبدو عليها حالة الارتباك والاضطراب والقلق المبرعنها بسقودهم من فوق الجمال الهابة اللوح (٦١ د هـ) وحالة التمييز التي عبر عنها النحبات بصورة مذهلة افرد فيها مهارته وعبريته في معرفة وداسة الحالة النفسية لمؤلا البدو . نأخذ فسمي الالواح (٦١ د هـ) المضمن الحقيقي لحركتهم وحركة البحير الذي اتجه النحبات بهما اتجاه التعبير واقميا بصيغ نفية ابداعية تماءيا مع انهمسند الحام لمياسة الدولة حيث يأنحل فيه التأثير السياسي والاجتماعي والمعنوي والفني لمات منه هذا العمل من قيم ابداعية وتعبيرية وجمالية

ودراسات ذاتية هفي . فليس عالم متطور من الفن ، ما امداس للفن شخصه
الوظيفية السياسية في المجتمع الاسوي وذات لفرار دينوية وانسانية بحتة .

ان الحالة المؤثرة التي احدثها الفحات باعته وانه على
دينا ميكية الحركة في جعله من هذه الحركات اساس في خلق التأثيرات
واستلغته التحولات في الرقابة العملة في كثير من الاعمال ختات
ابداعاته التصويرية في استحداث التباير في مجمل الحركات للحقول
او الابعاد الواحد مما ه ما يوهده تلك الديناميكية في مجمل اعماله تحتسي
آسور بانيسال التي من خلالها نستطيع ترائم الاتجاه الاساسي الذي سمى
اليه هذا النحات بحسه المتنامي في ذاته ، ما الذي يمكنه بوسائله الفنية
هذه والتي اكتسبت البعده والعدائنة والمبقرة في مدياتها المتجددة ،
بإشارة الدواطف في احساس المشاهد ه عند التسامي والتحليق في عالم
الخيال الجمالي والتعبير الصادق وتفرغ رغباته باحكام توازنه الدامجة
التي تالفت لديه نوعا من القمة في تفسير خياله وفكره انير .

فاللوي (٢١ و) يعتبر من الانجازات الفريدة في عالم
السن ذات الصفة العالمية التي عبر عنها بهذه الحركة الانفعالية اليفة
مجسدا طاقاته الابداعية في توتر عضلات الهمير عبر الخطوط الانسيابية
الرشيقة في خلق كتلة ذات حركة ديناميكية . ربما هذه الحركة تقسم بنموذج
من العالقة ، الا انها لا تشذ عن نطاق الواقع المتمثل فملا في حركية
نبوة ه . اما بالنسبة لدراسات التشريحية المثقلة بالكل المخلبية
والمكسبة شكلها الذهبي ه من تغلر وانحصار ه فقد جاءت متوافقة مع
نموذج الحركة ه هذا الانجاز هو بمثابة اشارة للدخول الى عالم الحس
والإبداع والتطور في الوصول الى القمة من حيث الاداء الذي اعطى
من خلاله تجسدا حيا لهدم الثالث ه في النحت البارز في الوقت الذي
تكون به هذه الكتل ذات بروز خفيف من ارضية اللوح الجداري ه مسنده

الصفة الأخيرة هي التي عززت ندرة ومكانة النحات الآشوري لدى الباحثين
وفيه هم • بهذه التقنية العالية والمهارة الفائقة تحول نحاتو آشور
بانيسان إلى ما عجز عنه نحاتو آشور ناصر بال الثاني الذي اقتصت مجمل
أعماله بالتدريج • هذا وإن مجمل التكوينات الفنية لحرب الآشوريين
مع مصر قبائل الهد وفي الجزيرة العربية اقتصت بهذه القوة التعبيرية
والدرامية والدراسات الأخرى التي تمارقنا إليها في دقائق هذا الأسج
بما احتوته من أساليب وقيم أبدعية وجمالية • جعلتها هذه الصفات
التي تكون ضمن روائع الفن العالمي •

يتضح لنا هذا التمايز في النحت البارز الآشوري بشكل واضح
عندما نمود إلى أعمال النحات البارز في عهد ملطسر الثالث والسند
في أحد المشاهد من بوابة بلوات الهرزية الذي يمثل مشهداً للجمال كما
في التمثيل (٢٢٢) وكذلك في أحد المشاهد من حملة الملك تجانث بالأسر
بمصر المتمردين من عرب الجزيرة اللوح (٢٢ ب) لا دوكا مدن التطشور
والشمس الفني بين نحاسي القترتين من حيث الأسلوب والخصائص • فقد
كان نحاتو آشور بانيسال يتنازلون بالسيطرة على كل دقائق الموضوع
التي أصبحت في حالة تدحرج تام في مخيلته وتمكنا من تنفيذها • بالرغم
من صعوبة مصدر تكويناته الفنية • فقد حافظ على عبير ليونة خداداتها على
أرض ما قدمه الفن الراقدي بآسيابية عالية التقنية وأبداع فني كما فسي
اللسج (٢١) الذي يعبر عن تمبيره الحمر • فقد استطاع تحويل مسند
الجملة إلى فيلم وثائقي بتأكيد على الخطوط الخارجية المثقلة بكسبل
حركة من الحركات الذاتية لردة فعل كل شخص من هؤلاء الأشخاص
التي تتوفر فيهم الحركة في التمبير الواقعي من العنصر الذي أكد عليه
النحات في الوصول إلى أعماق المظهر الخارجي الذي جاء نتيجة التحليل
الدقيق والملاحظة ذات الحساسية القوية • ودراسة الحالة النفسية التفسري

ت. ١- سبب كل حركة نتجت من انفصال " فغياب الفن هنا هو الانسان الذي يستثمر الفن . لا الفن ذاته كوضوح له تولد وحدود " (١) ه فقد تميزت تلك الالف ولح الجدارية بالحسن التصويري والذاكرة القصصة التي املتته في جملة هذه النحت البارزة .

اتبع النحات في سرد أحداث هذه المملة الطريقة التقليدية في اني كانت سائدة سابقاً وبأسلوب الحقول وهي دائماً ما تكون مفتقرة الى عنصر مهم من العناصر الاساسية في العمل الفني هالا وهو (الخيال) . ان ما جاء به هو عملية ايحاء كامل بالخيال وذلك من خلال تماثل سبب التكامل بالوضع من وقوعها على خيال اتي واحد ه هذا وان ما يميز هذا اللوح عن اللوح الاخرى ه هو اننا لم نلاحظ اي مظهر من المظاهر المتخلصة بالبيئة كالا بشار او الانهار او القصور والقلاع ه وبرهن لنا هذه الظاهرة بان ما جرى فعلاً لم يكن الا في صحراء بحالية من كمال انما امر اعلاه وما يميز ذلك هو الجمال والخفة ه فاقفوا النحاتات بتشكيل وقائع الحرب بصورة مباشرة وهذا ما يؤكد حضوره هناك .

ب- مظاهر ما بعد الحرب :

لوح (٢٣) ضحوت على المرمر من عصر آشور بانيان ه يمثل فني الجزء الاعلى منه مدينة بشاشة اسواره فيها من التفصيلات ما يدعو الى الدراسة وتحليل ه فهناك البوابات والمحدرات التي تؤدي اليهما ه كما ان هناك قوعد الاعمدة ه وفي احدى السور الثالث تزين برجين وقعد زين كل منهما بشارية تنتهي بالكمال كروية وفي الجزء الاسفل يظهر البرج المدجج (Stage tower) فوق جزيرة ه واللوحة باكملها

(١) انجوراني ه يوسف ه الانسان والحضارة ه مدخل دراسة (الحضارة والفن) ه دراسات المكبة العصرية ه بيروت ه صيدا ه ١٩٧٣ ه ص ٨٥ ه ٢٠٥

تحدث عنه من قبل جوليان ريد في مقالة له حول مذوات آور بانيمسال
أوشيم فيهما ، هذا اللوح يمثل مون وحين مفصلين " فالقسم الأعلى يمثل
مدينة أرييل والقسم الأسفل منه يمثل سوسة وقرورتها المدرجة التي تحمل
في لهما رايات تسمى من لهما امكن كان بهيئة قرون حيث وفيها آصور
بانيب ان على أنها بهذا الشكل " (١) . تؤمن ريد الى هذه النتيجة
عند قارنته واستنتاجاته في المقالة التي اشرنا اليها .

كان التحليل الاسوي وخاصة في الفترة التي نحن بمقدورها يحاول
ان يفسر معرفته الكاملة بالشيء من خلال تصويره كما يراه على انفراد . حيث
كانت هذه النظرية هي السبب الاساسي في انقفاء حالات المنظور فسي
بما اعماله ، في حين انه كان يدرك هذه الحالة كما عبر عنها في بعض
الواحد التي تؤكد معرفته الكاملة بهذه النظرية ولم هذا السبب ايضا غلب
على اكثر اعماله النحوية الصفة التوضيحية التي لم تؤخر قدما على الناحية
الجمالية والابداعية من حيث التكوين الفني وتوزيع الشكل به كن لم يخرج ضمن
ادمار المضمون العام والذي كان يهدف اليه النحات في سبيل التوصل الى
حالة تمرد انعكاسا دقيقا لادراكه الكامل لكل ما يتميز به وهي اساسا
لاستجابته التام بكل تفاصيل الشكل وكيفية صياغته في محاولة يهدف منها
خلق التوازن بينه وبين المضمون . لهذا الاعتبار نرى بان اعماله لم يثبت
ان لو فلتنا كل جزء من المكون الواحد ، لتبين لنا ان هذه الاجزاء
المتكاملة بكامل صفاتها تبدو وكأنها صورت على انفراد ولم تكن جزءا من
بناء فني متكامل متحد . التكوينات . في هذا اللوح اذن يتبع ما ذكره
لعمامة حيث نجد ان الشكل العملاقة نحو العمق تظهر بتأمل ، كلمسا
دون مراعاة لان حالة من حالات المنظور اختفاء . يا وراء اشياء اخرى
كما نحسها بالواقع . فترى في على اللوح المدينة التي تقع وراء النهر والمحاطة

(1) Reed, Golean. Archaeologische mitteilungen aus
Iran Neue folge band, 1976 DL-1.

بثلاثة أسوار نهر كأنها مذكورة من الأعلى إلى تحت مستوي النظر • لير في هذا نقاء • وإنما في جميع اتجاهات المسد من أسفل إلى أعلى • أما ما اضاربه هذا اللوح من كل واضح وشير لنجدل فهو انه أشد على تدهيق حالة المنظور بصورة جيدة تخلص من التعقيد في قدرة النحات بمعرفة تلك الحالة • في كل جزء على انفراد إلى المنظور الجزئي دون العام • فمسد اجلد استخدمها بكل مستلزمات الطمية مثلاً ذلك في العمر العمودي من السور الأول إلى بوابة السور الثاني والتأبين الثاني للمنظور متخلة فسي حجم النهر الذي يقع أسفل الجزيرة وحجم النهر البعيد الذي يقع أمام المدينة • وكذلك حجم المدخل الذي يحيطه الأشخاص القائمة بالنسبة لحجم المدخل ما بعد النهر الثاني • وتظهر القواعد أسفل العمود من الجهة اليمنى العليا والتي توحي الطرز الاسورية التي كانت على شكل اميسه بالكرة ذات غلق مستدير ومسط من أعلاها لسهولة تركيز الصور الاسطوانية عليها • يقع أمام هذه المدينة نهر تتخلله الاسماء وهنا تفضلنا عسمن هذه الاسماء بصفة لم نألفها في المياه التي نفذها النحات المصور حتى في عصر آشور بانيبال • وأمام هذا النهر يوجد نهر أقل عرضاً من الأول ويحيط بالزقورة ومجها من جهة اليسار نحو النهر الكبير في أسفل اللوح • مما يبرهن على أن الزقورة كانت جارة النخيل تقع على بقعة في جزيرة •

وكما قلنا سابقاً ان للخط حساب دقيق ومهم في اعتبارات الفنان لما لاحظ بان توثيقه في هذا اللوح جاء واضحاً وذاغراً أساسي في التشكيل خاصة في المبنى العديم اللون (٢٣) • وقد اعتمد هذه الخطوط التي أعطى بها الرمز أو الصفة الحقيقية للشكل في الأحياء المبرهن هيئة المرتفع والدارق العمودية الواقعة الزقورة والضخوة الواقعة اليمن واليسار •

استطاع النحات بمهارة فائقة تتم من دراسة عميقة في غلق تسوان الكل من اللوحة الواحدة فقد عمد إلى تكيف اتجاه النخيل فسي

الجهة اليسرى للرؤية وتصوير باب كبير يرتقيه شاة أسخار . وكانت تلك
الكسر أساسا في عملية التوازن بين كتلة الرؤية والبقعة التي تحتلها
أشجار النخيل . ان أسلوب الذي اعتمدته النحات في بناءه لا يشي
النخيل جاء مفيرا لأعمال نحاسي سنحاريب ، إذ تتكون كل شجرة من
أربعة فائل تتدرج على قاعدة عريضة للشجرة . وتسطح من الصفحات
التي تكون مجموعها نصف دائرة على شكل مروجي على خزان البناء عند
نحاسي سنحاريب حيث كانت كل شجرة تتكون من فائلتين وتتراوح عدد
صفحاتها بين تسعة صفحات واثنى عشرة صفحة . نرى ان مجمل البناء
اعتمد على الخطوط العمودية والأفقية ما عدا الخط النحاسي أسفل
البنج المدج الذي كسريه دحوق الرتبة التي جاءت نتيجة الخطوط
الأفقية بالإضافة الى الكسر الأرضي الذي أحدثه في الجهة اليسرى من
البقعة التي تحتلها أشجار النخيل كما في اللوح (٢٣) .

على ما يبدو ان هذا اللوح نفذ بعد حملة عسكرية على همدان
المدنية حيث يتضح ذلك من خلال الشخصيات القتول الذي يجرفه تيسار
النهر مع بعض المدد الحربية كجبهة السهام كما وتبدو المدينة هالكة
من السكان الا من بعض النسوة اللاتي يرتدين اطقى الهوى في الجهة
اليسرى . اذن من هذا يتضح ان للنحات البارز دور كبير في تخطيط
الأحداث . وخلق صاحبة فعلية متوافقة مع كل مضمون .

د - الحملة على همدان :

اللي (٢٤) : ينقسم هذا اللوح الى ثلاثة صفوف في الجهة اليمنى ،
وصفين في الجهة اليسرى . يستل الصفان الاولان في الجهة اليمنى على
مجموعة من العاة الآشوريين ويثل الصفان في الجهة اليسرى القتال فسوق
القلمة . تقدم البعير الأشوري من سف العاة نحو محاصرة المدينة

والإتصال داخل القلمة ومنفردا، أسلوب الذي صورت فيه مسرعة لا كبر العلك
 «ساريب وبن سار» الميائية • يبدو ان الجيد ان يكون الذي يقصف
 «سار» سور المدينة يقوم بمحاكاة المد والعضا • فمرة لا جنود باقتحام السور
 وتسلو الساتل من • ميع الجهات للوصول الى اعلى القلعة وقد تحققت هذه
 الخدمة فضلا كما عبر عنها النحات بالملم الموجود في اعلى اللوح • ويظهر
 ان ا. سورين استخدموا في هذه الحلة مجموعات من المرتزة الذين نجدهم
 في بعض المسلات اعطى على المياليين • وقد استخدم المرتزة في الهجوم
 الاول الى صف المعصاة الذين يتقدمون في اقتحام القلعة وقد ميزهم
 النحات عن الجنود الا سورين يلحاهم العديبة وملهمم التي تختلف
 بنقوشها عن السور ا. سورين وصاية الرأس المعصودة لدى هؤلاء المرتزة وهم
 من رماة النمام • وشموهلا • هسس السور الثاني الذي يتسلق السلم
 من اسفل في جهة اليمين واليسار •

ان اتجاه النحات في هذا اللوح قلما نجده في اعمار اخرى بهذا
 الكمال والدقة الذي كسبه دأق التقليد وتحررت عما من الاسلوب الذي
 كان سائدا في معظم اعماله •

يتميز هذا اللوح من الالواح المهمة والمميزة للتحرف من خلالها بكل
 دقيق على ما توسل اليه النحات من تفهم عميق للخصائص الفنية وخاصة
 ما يتعلق بنقوش المذخور • لونيح هذه الخاصية في هذا اللوح بكل
 جيد ومدعولاد راسة والتحليل • وعلى هذا الاساس نرى ان الاسلوب
 التفسيري في هذا اللوح اكتسب خصائص فنية بحتة • ومن تلك الخصائص هي
 دايقة نارية المذخور بكل دقيق والعامه بكل مكونات العمل التسمي
 ارادها ان تكون اقرب صورة الى الطبيعة فقد تمكن من توزيع احجام كتله
 حسب موقعها من المشاهد • غفدا ذلك من خلال الاسر والفتاك في
 اسفل اللوح والذين يبدو اقرب بالنسبة لدار المشاهد بحجمهم الكبير •

أما الصف الثاني الذين يتعلقون بالسلم أو يحاورون بعضهم
أحداث كثيرة في السجل، نجد أنهم يبدون اهتماماً من الأخصاء
الصف السفلي مما يدل على أنهم أكثر بعداً عن نار المهادنة. أما هيئات
الانفراد العداقة بين فوق الأبراج فيبدو أنهم اهتماماً من هيئات التوحيد
الاشوريين الذين يتعلقون بالسلم، وأفراد الذين ناهضهم بجسوار
السوراية، وأما بكم من الصف السفلي، أما الحمد الأشوري الذي
يظهر أكثر بعداً عن نار المهادنة فقد عبر عنه بالاشوريين الموحدين في
أعلى الجد أرفق السلم فيعمل. نجم الأساطير في الحمد الصغير في
أعلى القلمة أصغر مما منهم، كما ناهض أيضاً ويشتغل وأصبح. منهم
السلم الصغير جداً في أعلى القلمة قياساً بالسلم الموضوعة في الخمد أرفق
على سور القلمة.

في هذا القالب الدقيق بذاتية الغداور الذي، اتفق تدريبه في
المدافعي واللعن تتحرك على مدون الاستيعاب الفكرة، والتدليل الفلسفي
الذي توصل إليه النحات الآشوري عبر أساساته التاريخية المتكاملة في
مخاطبتها، كما أن توزيع السلم بهذه الطريقة خان السور لأعلى لنفسها
تأكيداً آخر في أنافة ممتدة، عالية وظيفية إلى الموضع بمناقضها الوثيقة
بالغداور والتي تمكن الدراسة الوظيفية لذاتية الغداور كما هي فلسفي
الواقع.

يبدو في وسط اللوح أحد الجنود يحمل بيده البض درعاً ياتجا،
المدور وفي اليد اليمنى موداً ملتبساً بهم بواسطة بالترام النار فيسفي
المدنية ويظهر على أثر ذلك أحد العبريين في أعلى القلمة في مركبة
استعداداً لهذه المركبة توفد صاحبة النحات للحفلات المعربة والتي
أمر إليها سائلاً، توجد ثانية إلى أسفل اللوح لعابدة حرة الأسس
والجنود الآشوريين وهم محمد بن خان القلمة في أرفق يود، السلس

برابطها الرئيسية • نحن ان النحات أكد في هذه المرة ايضاً علو قوة قيمة الخط في العمل الفني ومن خلال التعبير عن الطريق •

والرغم من هذا اننا لو عدنا الى مجلة ٢ ورومانيان على العديسة الحينائية (د ن س) فمن ان ما اشارت به تلك الحملة هو الزخم الهائض والحركة الديناميكية التي يفتقرها اللوح (٢٤) • وهذا ليس ممناه انه يفتقر بالكامل لمصدر الحركة بل هو مبرر عن الحركة الدينامية ولكن ليس بحسب الحركة التي لمناهسا في لوحة مصر (د ن س) • اما توزيع التشكيل فقد اجاد النحات وكما انه في خلق التوازن بين جميع كل وفضاءات اللوح • فقد تم توزيع تلك التشكيل جميعها تحتظوية الاستقرار والتساوي بين جميع اجزاء مكونات الموضوع لخلق ارتباطا بصريا تحت أسس جمالية • هذا الى جانب ان راحة للقيمة التشويحية وتمكنه من اجادتها بالرغم من صغر حجم الأشخاص • وقد كان لا مكنته وقد رته الفنية في الخط ان يجسد التشكيل المثالية للجسد الاسوريين وذلك لابرار قوتهم وتمييزهم عن الأشخاص الآخرين •

هـ - الحملة على بابل :

قلنا بان انتمت البارز الاسوري يعتبر من راوليا واسيلا في قديسراج تاريخ ال ملات الحربية التي قام بها الملك آشوربانيال • والتصرف من خلاله على مجرياتها • وقد اعتمدا الباحثون اساسا في معرفة الوقائع خاصة تلك الاعمال الوثيقة بالكتابات المسمارية الى جانب الرقم الطينية والتي دونت فيها حوليات الملك ومنها التي جاءت على لسانه • والتي كان يتوجه بها الالهة ليمسدي له الثناء والتقدير والتي يبرز في مجمل اقواله انتصاراته التي احرزها بمساعدة الاله الذي منح القوة في التمكن من عدوه • محاولا بذلك كسب رضا الالهة •

ومن ضمنها عصان التي خلد فيها النحات التمايزات الطنك وهي
 طنة الد طنة التي تصح قريبا نمرود انفيه في بابل الثاني (٢٥) هوالتي اتبع
 غير ان تمام انحقون التقليدي واسلوب تنفيذ هذا اللوح انرب ما يكسبون
 الى اسلوب الذ . اتبعه في انجاز موزعه الحربي . عدد المدن المسكن
 الميانية اللوح (١١) . الا ان الاختلاف في اللوح (٢٥) هوالانه قسم الى
 حقلين اساسيين ينقسم الحقل الاول في الاعلى ثالثة صفوف يمثل الصف الاول
 مدينة بابل والصف الثاني يوضح عطية مجرم الجير الاسون والصف
 الثالث يبين نهرا ملوح بالقتلى والهربات المدامة والسمك .

اما الحقل الثاني . فيتكون من اربعة صفوف . يمثل الصف الاول
 نهرا ملوح با . مما انقسط ويحل الصف الثاني المراسيم الرسمية المتبعة آنذاك
 في تقديم وعرر الاسون والفنائم امام الطنك المحاط بالجنود المدرعين . عالمي
 الرمح مدافين على . كسل رتلين نائمين . ويد الطنك واقفا بحرفته ذات
 المعلقة المعهودة آنذاك من زمن سنجاريب . وقد لاحظنا هذا الاسلوب
 في اللوحين (١٩ و ١١) في عرر وتقديم غنم واسرى المدن الميانية .
 الا ان عرسة الطنك في اللوح (٢٥) تظهر بهيم كبير اشدت عبر ثالثة صفوف
 من بداية الحقل الثاني الى نهاية الصف الثالث ارتفاعا . وهذا الاسلوب
 تقليدي في اظهار رتوة وعظمة ومكانة الطنك . وقد استغل النحات
 الفراغ الموجود والمحصور بين النهر والحسان بكتابة مسارية توضح اسم
 المدينة وسبب الحملة . اما الصف الرابع فقد عبر به النحات عن سون الفنائم
 والاسرى . وعلى ما يبدو ان هذه الحملة انجزت بقيادة وازراف الطنك .

ان اسلوب الخادوا . الاقنية هذا لم يكن بالجديد . وان الحقل الثاني
 يعتبر موزعا واحدا بنرت اعدائه على مساحة اربعة اواحدة . اما النمط مسوط
 الاقنية لم تكن تفصل بين مريض وآخر وانما اعتمدت النحات كقاعدة تستند
 عليها تكويناته ومعبرا بها عن الارز التي تدور عليها الحوادث وهههه

الخطوط تعتبر كمعلومة توضيحية ، أدركت بها النحات أنه لو انجزت هذه التكوينات دون استقرارها على خط لاصبحت كما لو كانت دائرة في الفضاء . ومنطبع ان ندعم رأينا هذا من خلال استيعاب النحات لأعمال القديمة والتي بدت فيها التكوينات كأنها سابقة في الفضاء الذي (١٨) مسن عهد تجسدت بشعر واللوح (١٨ ب) من عهد آشور بانيان ، الثاني . لذا نرى ان النحات الآشوري استفاد من هذا وحالج هذه الحالة باستقرار التكوينات على الارض مما رمز اليها بخطوط أفقية أسفل التكوينات . ونرى هذا المطلوب في كثير من أعماله ومنها معركة نهر الاي وصيد الاسود حيث علم الارض التي يستقصد عليها الاسد واللبوة أو الخيال بخمد أفقي لم يتجاوز دوائر التكوين ضمن مساحة واسعة من اللوح . اما الحالة التي جعلت الخط يقصد على دوائر اللوح في الدالة على بابل هو تحديد الاشياء على اللوح (٢٥) ولهذا السبب قلنا الحقل هو مجموعة من الصفوف وليس من حقول . وعلى ما يبدو وان تمام الارتال العسكري كان يطبق على الاسرى أيضا مما يمس عدة التزام الجندى الآشوري بالتمام والتمسك بالبيددين . مما سهل عليه السيطرة على الاسرى . وتكرار الحركة قسي هذه الارتال ليس حالة فنية ، وانما نظاما عسكريا وجب على النحات ان يلتزم بتطبيقه .

٢- المواقف الدينية في فن النحات البارز لعهد آشور بانيان :

عندما نتنقل عبر التسلسل التاريخي للإمبراطورية الآشورية الحديثة ونعترف على القصة التي تعلم بها الملك آشور بانيال الحكم . ونقوم براسة تطورات النحات البارز الآشوري في عهد هذا الملك الذي يعتبر المحنة الأخيرة لفن هذه الإمبراطورية خاصة وأن الرافدي عامة . وتعتبر تلك الفترة مصدر إلهام في هذا المجال ومفترق الطرق الذي اندلعت منها فروع أخرى

كانت أساسا في التأثير على الفن البابلي والفن الآشوري وذلك من خلال استعمال النصوص الآشورية والتجربة الأولية في هذا المجال بحيث نرى عناصر أسلوب النحت البارز في بوابة عشتار في بابل ومباني بروسياولفس في ايسران . وقد حمل هذا التأثير إلى ساحة الحدائق الآشورية . حيث انتقل هذا التأثير عن ريش الفنانين الذين استخدموا بكل أو بأكثر في بابل ويران وهم يعطون ذروة الفن الاصيل الآشوري الذي وصل القمة لان " في عهد آشوربانيبال وصل فن النحت في بلاد ما بين النهرين من القديمة كما له وزهوه وفي هذا التأريخ ، يدوان الآشوريين والفنانين قد اكتسبوا حرية جديدة والهاما في وصف الانسان والحيوان ، وثقة مذهلة بالنحت ليدققوا على التقاليد القديمة فحسب ، وانما ايتا على مشاهد الحياة والحركة والقوة والدقة " (١) . وكما قلنا سابقا فان النحت البارز الذي يشمل الموانع الدينية قد تطور الى حد كبير عما كان عليه في زمن آشوربانيبال الثاني . الا ان العائقة الروحية بين الفرد وآله بقيت على حالها التقليدية في سبيل التقرب من الآله باتباع بعض الطقوس الدينية والتجسس لفضله والترباط الصميم الذي يستند العرثوتة من الاحترام الذي يقدمه لهذا الآله ، كما وردت في كثير من النصوص المسمارية للملوك الآشوريين ومنهم الملك آشوربانيبال ، لهذا الاعتبار نرى ان بعض النصوص الدينية التي تعبر عن تلك الحالة قد صورت على الألواح الجدارية بالنحت البارز بأساليب تختلف عن الأساليب القديمة لكنها ترتبط كما قلنا سابقا بالمشهد ، وبعد ادها القليلة خاصة في عهد آشوربانيبال ، فبالرغم من قلتها فانها لم تكن اقل منها قيمة في الجانب التعبيري الواقعي الذي كان صفة هذا المصراع حيث المذاور الفني والعناصر المهمة في التكوين الفني البارز ، كالتزيين وتناسب الاعضاء وعملية توزيع الكتلة الفنية وتكرارها وتناوبها الدقيق وحركتها وطريقة استعمال الفراغ وقوة ادائها في تمثيلها

(1) Barnett, R.D. Assyrian Palace relief 1970, P.20.

من الهندو* والسكينة* وقد صورت بعض من هذه الموانع بالكمال اسطوانية
تركيبية كما هو الحال في المخلوقات المركبة التي تتركب بالانضمام
اللبني (٢٦) * الذي عثر عليه في قصر اسرجدون في تل النبي يوسف
والذي يعتبر من اشهر الاعمال التي اكتملت لهذه الفترة وذلك لما يقار
به من حالة فريدة لم تكن موجودة سابقا من حيث البناء الاساسي الذي
جاء به كل مفاهيم ا. عمل السابقة، وتلخص هذا انتخابا سلسلوب
البناء حيث اهتم على مجموعة كبيرة من الاحجار تتراوح ابعادها (٤٠-٧٠ سم) *
اللبني (٢٧) * مخلوقا مركبا مثل اسد في حركة سير وقد ركب عليه انجذع
الحلي لانسار عاري يمدى لبا من راسه مقن على غرار لبا من الراس اللبي (٢٨)
من زمن سنحاريب * وقد وجد هذا المخلوق المركب في قوتلجق وهو من
النحت البارز لعهد آشور بانيبال * ان النحفيات الاخرى في عهد هذا
الملك اختزلت بعض الرموز التي دخلت حيزا من اللبي الجداري او تحسرت
نهائيا من بين الرموز التي نلاحظها في اللبي (٢٩) لمخلوق مركب
من عهد آشور ناصر بن الثاني (نمرود) حول الشجرة المقدسة *

يحتلنا اللبي (٢٧) تأكيداً وانحما على اتباع الاسلوب الجديد
برجوتنا الى عهد آشور ناصر بن الثاني (٨٨٣-٨٥٤ م) وبالسدات
الى المدخل الشمالي لواجهة قلعة العرش * ولوامعنا النحفي الاسود
المنحنية على جانبي إحدى بوابات المدخل اللبي (٢٧ ب) لاكتشفنا
ان اسلوب التكوين هو نفسه في كلا اللوحين باستثناء الجناح الذي
تحرر منه نهائيا * لير في هذا فقط وانما في جميع اعمار نحاتي آشور
بانيبال النحتية وكذلك اختلاف حركة اليدين التي توجي بحركة تعديسة
كما هو واقع حال الحركات الطقوسية التي يودعها الجنبي اللبي (٢٩) *
لكنها اكثر قوة منها من حيث تجسيد الكتل العضلية والسيابية الغامضة
وقد جاءت هذه الحركة ماثلة لمثلها هذا النحت التي يتحرر النحفات
منها بالانطلاق نحو تنفيذ مختلف الحركات السائبة على خاتم النحت المعجم

الذي يصحح فيه ، فبعد ذلك عدم إمكانية تحمل الحجر مثل هذه الحركات
السلبية واكتسابها بصفة النحت البارز أو المعدن .

يغاز اللوح (١٢٧) ليس في انسيابية الخدود . ففدا . وإنما في الحيوية
التي تنطق بها مجمل مكوناته المضطربة البارزة بكل يتم عن دراسة
عميقة متطورة عن دراسات الفنية التي كانت أساسا في بناء القاعد
الأساسية وتركيزها تعديلا مع متطلبات عصره وتداوله الذي قداج انواطاً كبيرة
فيه لتعزير هذه الحركة .

فوصي الفحات الذاتي الفكري والماسه العن بكرة ما يحيد به تقع هذه
هذه الابداعات الفنية . وقد تمثلت حركة الجسم بالرواق وانسيابية
خداوطها المعبرة . وقد قلد دراسات وتلوثه التحليلية بحركة الاقدام التي
تعبّر عن منظور فكري واضح جسده بهذه الحركة الدقيقة التي صسورت
حالة التقلص والانبساط بكل بارع يتم عن احساس عميق بمادية كل حركة
والانحطاط لذلك بكل دقيق في انبساط القدم اليسرى الامامية والخلفية وتقلص
القدم اليسرى الامامية والخلفية .

ومن المشاهد اثنائية الاخرى والتي اكشفت في إحدى معرات قصر
آشوربانيبال في قوتنجنق اللوح (٣٠) المتحف البريطاني - ١١٨٩١٨٠ يتألف
هذا اللوح من ثلاثة اشخاص يروون على أكثر احتمال احدهم الطقوس
الدينية ، كما يذهب من حركاتهم المعبرة . ويتقدم هذه المجموعة شخص
يرتدي وزرة وهو عاري الجذع الاعلى مرتديا لباساً رأسه يقرن . اما الشخص
الثاني فهو يمثل مخلوقاً مركباً من جسم انسان ولتد امان سر ورأس اسد
وهذا المخلوق على الأرجح متكرراً بقتاع يمثل رأس اسد كما هو الحال في
اللوحة (٢٨) من عهد سنجاريب . ويحمل هذا المخلوق بيده اليسرى
خشباً ويده اليسرى صولجاناً ملكياً مستغلاً بحركته انزاعاً المحصور بينه

بين المشرق الأول • أما بالنسبة لـ... خمس الثالث فهو يقف امام روح خمسة
في ا. ر. السلي (٣٠) •

من المصروف لدى الباحثين ان لباس الرأس النقرن هو مئة من علامات
ا. لوهية او الكهنة • وكذلك ان لتصفيفه الشعر خصوصيتها في المجتمع
الاسوري • حيث تختلف حسب المرتبة الاجتماعية • فقد غيفة الشعر لم يندأ
الاله او الكاهن تدل على ان لهذا المخلوق شأن كبير و متميز في المجتمع
الاسوري • وذلك لحدوث وجود مثل هذه التزيينات في اي مخلوق آخر •
ولبارء الرأس هذا المتشاهد فيه اي تطور مما كان عليه في زمن آشور ناصروس
بازا. الثاني حيث كان يرتديه الانسان المبتدع الذي يقوم بعملية تربيته
الملك امام الشجرة المقدسة • وكذلك في زمن مرجون الثاني • الا ان ما
اشافه النحات في عهد سنحاريب وآشور بانيبال • هو اذائه ميزة خاصة
في تزيينه • فهو تميزه عن الناس الآخرين في ترتيبه بحركة ملتوية لتجلبه
تعبير عن كافة الحروف قيمة جمالية ذات طابع تصميمي متميز • وقد اجساد
في اتباع سير حركة النحير مع اتجاه حركة الشعر بأكمله • وتم في هذا
المشهد اختزال الاجنحة • الا ان الرسومي كرمز من الرموز الالهية •

اما بالنسبة لـ... النحات الجمالية التي تعبّر عن وجهه وادراكه في
ما هيبة الجسم البشري وتكويناته التزيينية • فقد تمكن من توزيع الاشكال
الهندسية والمظلمة حسب ما يراها مناسبة للجسم في طبيعته • وحسب
التسوية وانسدادا. او ثقلا. كل عملية وهي تتغير مع تغير الحركة • فكان لهذا
الترقوة والمظلمة المرتبطة بمظهر الق. اهمية خاصة في حسابات النحات
والتكوينات الجمالية للجسم البشري وكذلك عضلات الساعد التي تعبّر بـ...
عن استجابته الكامل لكل عضلات الجسم متبعا بكل دقة حركة كسل
عامة وايضا السبب الذي يختلف فيه شكلها • فالثغاف حركة المضطربة ذات
الثلاث رؤى وللجسم الانسية من الساعد وانسحابها مع حركة الساعد قد

مستورداً به كسل منابر لما تكون عليه في الواقع . حيث من المستحيل تطابق
 بشر هذه الحركة تطابقاً عالياً في الحالة الاعتيادية . لذا نرى فيها كثير
 من المبالغة الغير معقولة . الا انه اعطانا احساساً وحسراً كاملاً بما اراد ان
 يعبر عنه فملاًه فتوة امكاناته التشريحية في ابراز عظام رأس الرند ورأس الكمبرة
 عند انحناء عنقه . هذه المبالغة في اكتسابها الصفة الجمالية المتوافقة مع جمالية
 وليزره الخطوط المكونة لمضلتي الدالية والمنزلة الهندية اللوح (١٣٠) هـ
 اما اللوح (١٣٠ ب) يعبر عن قنار لرأس اسد مكشوع عن انيابه . وقد بدت
 به كسر دقيق ومثقف عنفة النافرة التي تعلو فمه وانفه وتوتر اوردة وجهه .
 وقد كان لهذا تمثيل واقعي عن حالة انفعالية عنيفة متوافقة مع حركة
 فمه وسعة عينه . اما حركة الاذان فهي حالة فيزيية لا حيوية تتضمن
 بها جميع الحركات في توجيهها نحو مصدر الخدار ، وثيق متقدسة
 وضعية ومثورة ، الا ان فيها كد ير من المبالغة حتى اصبحت ما تكون انفسه
 باذان حمار بداولها . ان هذه الحالة لا بد وان تكون مقدمة من قبل النحات
 في ابحاثها هذه الانسيابية بالخطوط الرشيقه تخلق حالة جمالية اولاً ، ولا شغلان
 هذه المساحة الفراغية التي ربما تكون في حسابات النحات لها تأثير على
 تكوينه النفسي ثانياً .

استغل النحات الرئيس قيمة جمالية مضافة الى جمالية تكوينه نفسي
 بطريقة توزيعه به كسل يتم عن حس عميق في الاختيار الا مثل للوصول الى
 درجة التماس في احكام تركيبه هذه خصوصيته الالودية ومكانتها العالية
 في فكر المرء الاسوي . فقد كان لهذا التوزيع الفني البديع أسلوب جديد يستند
 في التعبير وقابلية لم تتوفر لدى النحاتين السابقين بهذه الدرجة من الوعي
 فلو عدنا الى اللوح (٢٨) لرأينا بأنهما يشتركان في حالة المضمون والحركة
 فجادون به . الا ان الاختلاف الداس والواضح بين رأس المخلوقين كثير
 جداً من حيث برهنة التكامل ودرجة الوعي الفني والتأثير الحاصل بين
 هاتين القترتين . ففي اللوح (٢٨) قام النحات بتوزيع الوجه برماً معجماً والمعدة

على مساحة واسعة منحت عنه حالة التكرار المملة ، مما جعل منها كلمة جامدة موصلة على : يرمية الرأس ، على خلاف نحات آ. ورياني بال ، الذي أنشأ الموصى الجديد للتخلص من حالة التكرار المملة وذلك بإختزال القسم الأكبر من الرأس . وجمال من حالة التناير المملة بالكل الشائعة من الرمش حركة إيقاعية متناغمة تدور إلى حسن فني عميق وإلى حيوية في التعبير الوافقي . إن الرأس النحدر من قمة الرأس إلى أسفل الرقبة لم يكن عطيحة اختيار جديدة ولا اتجاهها جديد في التعبير عن ما يرمز إليه الرأس ، بل كان ذلك فصفا في عهد سابق . ومن أبرزهم نحاتي آ. ورياني وسال الثاني في تصويرهم الإنسان المضح برأس نمر اللوح (٣٠) ، إلا أن نحاتي آ. ورياني كان أكثر تداولاً ووعياً وضوحاً في اتباع الصيغ الجمالية الصحيحة المبنية على الحسن الجمالي ، ففي كلا اللوحين نجد قلنا يلعباناً تأدية مثل تلك الطقوس ، أما اللوح (٣٠ ج) وهو المخذع الثالث من اللوح (٣٠) فيمثل على ما يبدو كادنا أو ملكاً آ. ورياني كما تراه ذلك هيئته السامسة الخارجية ، وكصيفة حمره ذات اللقائف المتناغمة والتصميم الرائع وتكلمه الهرمي المتدرج ، المميز المني على أساس التوازن والتكافؤ بين حجم الجسم المجمعة واللحية المسترسلة على الصدر . وهذه الهيئة لم تكن جديدة فني الفن الرافدي ، بل مقتبسة عن أعمال نحاتي سرجون الثاني (دورووكين) وهي من النحت النافر الذي عثر عليه في واجهة قلعة آشور في قصر سرجون الثاني اللوح (٣١ ب) وهو حالياً من مقتنيات متحف اللوفر بباريس .

ينتصب أمام هذا النحدر ، كل أشبه ما يكون بالرمح أو الحرمة اللوح (٣٠ ج) ، ويتضح من حركة يديه بأن هذا الشكل مثبت في الأرض أمام المخذع الذي يؤدى المراسيم الدينية مكتفياً بلمسه فقط دون أسكه بقبضتيه كما يبدو ذلك واضحاً من حركة كفيه المنبسطين وتكون حركة اليدين هذه أشبه إلى حد بعيد بالحركة المعصورة في اللوح (١٢٢) وعلى أكثر احتمال ، تكون هذه حركة تهريك بالرمح المقدس الذي يستمد

القوة من الله بلعنه أو ما نابيه ذلك من معتقدات دينية .

من الألواح العشرى اللوح (٣٢ ب ج) وهو موضح على العرمر من قصر
الملك آشور بانيسال المتوفى الهيداني (١٨٩١) .

اكتشف هذا اللوح في أحد معاصر قصر هذا الملك العثري من
مركبين متقابلين بجسدي إنسان ورأس أسد ، فافترافه مكررا من انيابيه
وآذان حصار واتسد ام نسر وهما على الاغلب مثل غيرهما متكرين بالثمة وكما
هو الحال في اللوح (٣٠ ب) واللوح (٢٨) ، وهذا المخلوقان مركبان
قد دهمرا خنجرهم مما باليد البيض وامسكا صولجانا ملكيا باليد اليسرى .
وكان لومي التحرك دور متميز وفاعل لملاحقته الدقيقة في تتبع كل عضلة من
عضلات اجسادهم وحركتهم بصورة عامة ، وقد جسد هذا الهي فسي
هذين المخلوقين المركبين اللذين اجاد من خالهما بالتعبير عن عميق
وذكاء مفرد في التوصل الى حالة التأثير الجائر والفعل على احساسهم
انهم المشاهد لهذا الحمل ، الذي اعطى من خالهم الانحاء الجائر
بالبعد الثالث أكد عليه الفحات بمهارته الفذة باستخدام تقنية ذات الالهمية
عالية في تجسيده ، هذا السطح المستوي بالتأكد على الدع وذو الخارجية
المترسلة مع الارضية . في حين ان ارتفاع هذه الكتل عن الارضية قليل
جدا . فمن تقاطع حركة الايدي ومقابله الاقدام والوضعية التي يواجهه
فيهما المشاهد ، همرا المخلوق المركب في الجهة البيض اعطى عفا للسوي
به كل مؤثر ومتوازن حيث الحركة التي كانت ضمن حساباته الدقيقة ذات الالهمية
الكبيرة في معالجة الحالة المنطقية ، لخلق اتحاد ككل مترابطة غير
مفككة . ولهذا الاعتبار النفسي المنبعث من فكره الذي تفهم به جمالية الكلمة
المتراصة النير مجرأة فراء قد عمل على تقاطع اليدين والقدمين كما لم
يحمل الكيل الفشائية المتناظرة ذات التناسب والتوزيع . مثل ، ذات الايقاع
المتنظم كما في السوي (٣٢ ج) به كل دقيق . حول محور الهي وقد جعل

من هذه الكتل الفرافية كتل متحركة ذات إيقاع متشن ومتغير بالتقابل والتماثل المتناغم الذي يفرض حالة التأمل والتأليل في خصائصه الفنية والشمسية لذلك الفنان .

إن الأسلوب التركيبي الذي كان قائما في الفن الرافدي وخاصة في الفترة الآشورية المتعلقة بالمواضيع الدينية التي افرزتها النحات الآشوري فيها كامل خبرته ، ثم اجتازها بالشكل الذي يناسب منزلة تلك الأشكال الرمزية . ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب التركيبي قد انتقل بكامل خصائصه الفنية إلى أخصان قديمي (برسيولس) في إيران حيث كانت أكثر أعماله الفنية متأثرة تأثيرا كبيرا وملحوظا بالفن الآشوري كما ذكرنا ذلك سابقا ، فاللوح (١١٢) يبين لنا هذا التأثير المباشر والنقل العرقي لامكانية النحات الآشورية التي رحيمة والمناخمة للتركيبة المتصلة باقدام نسروا وحمل ثور والتي تتسم بنفخ ذيهاج الترميح للثيران المعجمة الآشورية .

من الألواح الدينية الأخرى التي كان لها شأن كبير لدى الفسرد الآشوري بضمونها الديني الذي يحتضن على ثلاث أخصار ، وهم في إحدى الحركات الدائرية والمندرجة بالنحت البارز ذات الأسلوب التكراري هو اللوح (١١٣) يمثل موكب من الأمشاج المتوجين يحملون شجرا ولطة ، مسن المحتمل أنهم آلهة ثانويين ذوي شأن ينفون قوانين من أقسام المسمد الآلهي ويدفعون إلى رعن الملك (١) . يحتوي هذا اللوح على شائسة أمضا ، يصيرون بحركة واحدة متشكلة الخطين واتجاه واحد حاملين باليد اليمنى بلطة ، وقد صورت في مستوى أعلى من رؤسهم ، وباليد اليسرى يرفعون أفعي مصكين بخنجر ، ويرتدون لباسا طويلا مشوبا من الأسفيل ، ويتعاقبون حزاما مزخرفا ، وتحمل رؤسهم تيجان مريئة ذات قسرون

(1) Hall, H. R. Babylonian and Assyrian sculptures
in B.M., PL. LV, P. 40.

ثالثة • تقسم هذه الحركات بالتتابع في كل اجزائها التي تعبر عن
 عمق النحات ودقته في السيطرة على هذا التكرار واستحواذ عيسى
 من امر المشاهد في اتوفيق الاصل بين هذا التكرار المتناغم وجمالية التكوين
 انصبحت من وعيه واحساسه المبني على أسس قوية • وذو سليم في اعطاسه
 المتوازن في الحركة والانسجام في الوحدات التصميمية التي تخلق ارتياحا
 بصريا • ويغار هذا النسيج بعمق جمالية ذات انسجام فريد مع هذا
 المضمون وذلك من خلال مهارة الفنان في توزيع هذه الوحدات لخلق قيم
 عليا في الاتجاه الحقيقي نحو اكتساب غاية شجرة ذات نمو يقاس
 ينسجم تماما مع هذه الحركة الايقاعية المتصلة بلباس الرأس واللحية والآخر
 التزام المزج والاندماج المتدلية أسفل الرداء • وتثير تلك الحركات
 وحياة الانسداد الرهبة الالهية آنذاك في نظر المرء المتعبد الذي
 فريسه النحات على المآل باجادته في اعطاء الوقاء والهدوء والقوة بصفاته
 الايدي التي تحرر من الحيوية بليونة خطوطها الانسيابية وجماليتها
 والتي تشير الى المحاكاة الدائمية في واقعتها • حيث تمكن النحات بالامام
 التمام بحركة المتصلة من تجسيدها بأوضاعها المتوافقة مع نوع الحركة • ومما
 لا شك فيه ان الدقة المتناهية في التشابه بين هذه الشخصيات يرجع الى
 ان مخططاتها الأولية قبل النحت قد انجزت بطريقة العريضة او بطريقة
 اخرى تحظى نفس نتائج العريضة كما قلنا ذلك في فصل سابق من هذا
 البحث •

ان التسامع العقلي مما مر ذكره هو صفة من الصفات الموهبة وقد استمر
 اعتماد هذا الشكل في اعمال عديدة قبل المعجزة الاولى كالسوفسرى
 والاكدى والباللي وبراديرا يمكن دق وجمالية خاصة في الشيران المعجزة
 واعمال اخرى تحرفنا عليها منذ زمن آثور ناصر بال الثاني وسرجسون
 الثاني وسفحساروب واسرودون وذكرنا اللوح (٣٣) ذو الناصية المتناظرة بالثمة
 البارز الذي شمر عليه في مذاقة مثلثا التي تعود الى زمن سفحساروب

الاسود (٣٤) فـ، هذه لا تقل قيمة من افعال نحات ٢٠ وريانيان من حيث شوة التمهيد والتزيين والحركة وحاشية مضامينها الروحية بالهيئة الخارجية للمؤمن التي تعكس لنا فكرة غنية عن مخدرة النحات وتخرجنا لـه بالظان المهدج لكلا الفترتين .

من ضمن الدقوس الدينية التي كانت تمارس من قبل الملوك الاثريين تبيجيات لاله الذي منهم القوة وتنفيذاً لالتزاماتهم الروحية تجسوا مقدساتهم . فقد كانوا يتبعون المراسيم الدقوسية في سهيل كسب وضوء الاله من . مثال معتقد هم الخرافي هذا . اللوح (٢٥) بعملية سكب انماء القدس على الاسود انقطة تولى تجرى بعد ان ينتهي الطلح من قتل جميع الاسود من تجلب الى مكان خارج لهذا الغرض ، وتحت من قيسل الشدة امامه اولة عالية توضع عليها بعد النذور ، وتصب بجانب المنسدة بخوة توازن ما في الارتفاع ، او ربما تكون هذه حامية لنماء القدس ولم تكن مبنية ما هو معلوم لدى الكيرين . ثم يأتي الملك مخرجاً من حيث الذي يمد وخلفه بيد احد التابعين والمراقبين له في عملية العيد . وانما تادية تلك المراءيم يراقبه موسيقيون يمزفون على آلة وترية الحائنا خاصة لشن هذه المسابقات الدينية ، وخلف الموسيقيون خدم آخرون يحملون اسداً آخر قتلوا ويتقدمون باتجاه الملك الذي يقف خلفه تابعوه ، وداخلاً سلحته يتقدم منهم حاملو " المذبة " الذين تراءم في مآهد كثيرة ، وهم يوم من نفس المصام خلف الملك الذين ذهروا في جميع الواج انحت البارز الاسود .

يحتل الملك مركز اللوح ويقف عند رأس الاسود الماروخة تحسب قد نيه ممكاً يريده البعض اناء مثالاً الى الامام قليلاً ينسكب منه المساء القدس على شكل مداود . حلزونية . وقد تميزت هذه الدورة انحلزونية بالتأثير الكبير على جميع المداود المعودة المتثلة بجميع الكل ، وقد كانت

مما أولاه هذه محاولة في أبهى كسر الحصى الزمانية المطلقة تلك الخواص
 المعمدة العنكرة . وقد بسا في أن هذا الضمن ناسط لا محذور
 بانها ان يفسر فيه " أنا أسور بانها ان طء العالم طء آ وره والحد
 مني أسور ونيلين نوة امى . اما بالنسبة لاسود اني تاجت عليها .
 فلقد صحت اليها نورة حار العنق وآلهة الحرب ثم مكبت ان نمر عليها
 تكريما لآله (١) . الذي (٢٥) . كانت هذه العارسة تجري عادة وراء كل
 عطية سيد اسود منذ عهد أسور ناصر بان الثاني في كالج (نمرود)
 وهي تامل نمر العا امين الروحية من حيث التطبيق انجلي لهذا المعتقد
 من نفس الطاء وانفسل بسكب الماء القد من على اسود انفتولة . ومن
 حيث المناقة الوثيقة بين الطاء والآلهة من شاهد ضوطة بدارية لتلك
 من الرغام من انفسر العالي القوي لاسور ناصر بان الثاني وبلغ ارتفاعها
 نحو (٩٥ سم) وهي من مقتنيات المتحف البريطاني وان أهم ما امتاز
 به ذلك النوع هو ضخامة الاجسام وجمود حركاتها التي تظهر عن القوة
 والصانة ، كما تبين وعلو وجوههم ممتدة قاسية ، فيها مبالغة نوعا ما
 في تشديد المنبتات وأبراز القوة الجسدية لكن هذا اللون لا يقل قيمة
 من افعال أسور بانها ان بل يعتمدان فيهما مكوناته الفنية وخاصة في توزيع
 الكتل التي تتسم بالتقاسم والنسبة المثالية للجسم التي تكون تحسب
 منها للمبالغة من الهيمنة اجساد اشخاص أسور بانها ان الذي (١٣٦) .
 وعطية النساء التكوين انموذج العنق على اساس وحدة الكتل قد تتجاوز
 نحاسي أسور بانها ان . اذن نستشف من هذا ان عطية ترايد الكتل واستقلال
 الفراغ في مجمل هذا اللون اكرم من اللون (٢٥) الذي لا تتغل فيه هذه
 الخاصية الا في الكتلة المركزية لهذا المشهد ، التي تلام الطاء والنضادة
 والاسود والخدم . لكن مع هذا فان مجمل الذي (٢٥) تهدو عليه الحركة
 والحياة في كل جزئياته . حتى في حركة الماء القد من الذي لعل في حركة

(1) Stromenger, *op. cit.* The art of Mesopotamia 1964, P.452.

د بناء ميكنة كسريه، ما دون الرتبة المخطوط المعهودة هـ الا اننا نلاحظ ان ركة الماء هذا قد اخفت من اللوح (١٢٦) وكذلك طريقة عسرون السود القتولة في اللوح (٢٥) هي أكثر واقعية من حيث التكوين والمنحرفة والجمال انفران بصيغة جمالية ضيقة من اللوح (١٢٦) اما بالنسبة لآلات الموسيقى الخربة التي ترافق الملك في هذه التراسية الدقمية فهي نفسها لكاز الفرتين • لو امعنا الدار في اللوح (٢٥) وبالذات فسمي الغادة • فاننا نعدنا دليلا قاطعا على ان الدناات الحرفية وصلت الى حالة من التماسك والتقدم متخلة بما وصل ذات النحت المعجم لاقد ام اسد منحوتة نحتا دقيقا تجسد لنا المرحلة التي وصلتها الحرف اليدوية متبعة تقنية عالية في الانجازات التصميمية التكميلية • كما هي الحال في قبضة العذبة التي يلوح بها الخدم خلف الملك ومنحتها الدققة • تمبر من الذوق الرفيع والتميز • الذي اتصف به المجتمع المصري والسماذ وصل مرحلة الكمال بالتطور الحضاري آنذاك • وتحكم لنا أيضا الحساسة المعروفة لدى الملوك ومبرهن لنا هذه المنحآت النحوي والفكري والعلمي الاندلسي واستلمها المنحآت لفردات الدائمة • التي جعلت منه قائما مبدعا في نقل مصر وسداته الفنية عن الدائمة وتوظيفها بصيغ جديدة ذات تحويرات فلسفية ضيقة دون ان تعتمد عن جمالياتها الدائمة اللوح (٣٦ ب) الذي اجاد فيه استغلال الاوراق النباتية او ازهار اللوتس من ا. تفضلا فنيا ذا دأبع تصميمي زخرفي يعبر عن احساسه وتمييزه بيسمى الجمال والقبح والبسوة والراء • في عين انه بهذه التحويرات لم ينفذ عن جمالية الشكل المعصور • وعكس تعامله الاخلاقي النزيه مع كل ما يحيط به • ومثل هذا اللوح قبضة العذبة من الامام والخلف النسمي يستخدمها الخدم الذين يقفون مباشرة خلف الملك اللوح (٢٥) والس • ولح اشرفى تمطى نفس الشرفى •

تدور هنا فيما سبق على التطورات المهمة التي حدثت في النحت البارز على يد النحاتين الآشوريين والاتجاهات التي سار عليها فني بناء عظمه الفني، وهرت هنا أيضا أهم العيزات التي امتاز بها النحت البارز في عهد آشور بانيبال عن الفترات التي سبقت هذا الجاهل، بالرغم من ان النحات كان فنانا رسميا كما قلنا اي قيد ضمن الباطل الملكي، الا ان السعي للحصول على كبر جديد جعل النحت يتكسب خاصية جديدة في العصر، دون ان يؤثر ذلك على القيم العليا لادله او الملك ومن الجدير بالذكر انه بالرغم من الالتزامات الدينية والارسية فسمان النحات لم يكن مقيدا بصورة تمكن تأثيرا كبيرا على ابداعه، في عهد هذا الملك لم يكسب النحات الكثير من اوقاته لعمل الاشغال دون انصبة الدينية كالمعلقات المركبة بالدرجة التي عهدناها في عهد سابقة. فقد انحلت النحات يحرر عن ذاته وامكانياته العظيمة ومهارته فني استحدثات الجديد، ومن خلال استحيائه القديم، وهذا ما احدثناه فعلا وهرضا عليه سابقا.

ورغم تلك القيود الجزئية نلاحظ بانها لم تؤثر في حساباته الفنية وقيمه العليا في الابداع التي ابدت فيها لي دخل ابوابا جديدة فني التكيل والتعبير فغير آبه بوجود الملك ضمن اللوح الا انه لم يتفلسف عن منزلته الاجتماعية وحيثه وسلوته فقد استداح بعض المظاهر الملكية ان يتميز عن الأشخاص الآخرين، وفي الوقت الذي تعادلت فيه جميع مكونات اللوح بالقيم الجمالية الممبرة، التي يسمى النحات دائما للوضوح الى تحقيقها، قال في الاساسي كان في هذه الفترة هو اتباع القيم الجمالية والتمسك بالواقعي وتأكيد المضمون من خلال الشكل، فمن الاعراف التي

كأنه سائدة لدى الفنان في المراق القديم أنه كان غافيا للآثار
الطليقة التي انعكست على النحت الآشوري، ولكنها ليست بالدرجة المبرورة
على أبحاثه، وخاصة في تصوير الإنسان، ولكن مع هذا فقد وجدنا أنه
في النحور الكامل من تلك الأتبع أراء وذلك من خلال أفران كامل ملاحظته الفنية
العزومة في تصوير الحيوانات من أسود وخيول وفزلان وكأنيب، حيث عسر
بتلك الحيوانات التعبير الصادق والجوي، وفي نفسه الجامعة في انصلاص
الى أبحاثه الانسانية بكل حرية، لا تحكمه قيود ولا اعتبارات خارجية
تؤثر على أو تقيد أمام احساسه في التعبير الحمر المطلق، وحينئذ تفقد
التقنية من تلكوه، ولهذا السبب فقد أصبح من البديهي أن الأعمال التي
تمت في تنايها صور الحيوانات هي من أقوى الأعمال التي هزت من الحمر
المشاهد واستقرت في ذلك كونه لتكون أخيرا مهيلا في الأدب والفن والحلوم
التاريخية وغيرها، فمن أبرز الأعمال التي نفذها نحاتو آشور بانيال هم
تلك الأعمال التي كان لها أثر كبير بالغ الأهمية في الفن الراقي المتمثل
بصيد الحمر الوحشية والفزلان وصيد الأسود، وهي كما يلي :

أ - صيد الحمر الوحشية :

اللوح (٣٧) هو عبارة عن قطعة منحوتة على المرمر من قصر آشور بانيال
في نينوى بارتفاع ٢ قدم ٢ أنج (المتحف البريطاني) يتألف من
اللوحة محاولة لتمثيل من "اللوحة" ترويض أحد الحمر الوحشية بحد صيده بالنبش،
أما أسفل اللوح يند واثنتين من الحمر الوحشية مولى حاربة أكتسبت حركتها
واقعية تعبيرية (١) وقد أصبحت لحركتهم هذه أثرا كبيرا في إعطاء
الحركة الديناميكية لجميع جزئيات اللوح وقد بدأ على حركات ذلك اللوح
التعبير الحقيقي عن حالة الانهزام والرهبة والدفاع التي أبدت تشكيلها النحات

(1) Martin, A. Atlas of Mesopotamia P. 125-Pl. 223.

بمباشرة في استلزام الفصل مما يعمل كل مكوناته تتحرك ففان . كما وانته
 الخواص ان يفهم صوت هيل الحيوانات انتم من مع حركاتها من خضلال
 من الحالت الدقيقة في تجسيد انتم لها . وقد كان لهذه الحالة ارتباط
 بليغ في تحوير الخواص التي تبدد وحركة مع حركة الدبر مما اضاف تحويرا
 آخر عن قوة الاداء وانحصر المصيق في عبقرية الفنان التي لعبت دورا كبيرا
 في استخدام الفضاء والسيطرة عليه من خلال خلق اتجاهين متعاكسين
 لحمار الاسير في الأعلى والائتين الاخرين في اسفل اللوح اللذين من
 يبرهان بانجاء مفاكس بحيث كان فنانا لهذه الحركة التي تعد عملا
 ابداعيا وهادقا في تشكيل الموضوع ضمن محور مركزي لا ينفذ عن الخاصية
 الفنية ذات الادراك النبيل بالقيم الجمالية التي استحوذ بها النحات عند
 انجازها وتطبيقها به كل سائب . ومهمة اكرم ما نحسبها الان . وقسمه
 سيطر بذلك على العناصر . ما جعله ينتقل بنشره عبر هذه الحركة وانشل
 المهدد ويعبر كل جزء من مكوناته على احساساته في حالة تأمل وتحليل .
 وقد انصف هذا اللوح بتلك الخاصية الفنية لا لفترة محيطة . استمر السور
 بوضا هذا . فبعضنا انما ان تأثير النحت الاسوري كان تأثيرا ازليا ولم يمس
 يقتصر على فترة زمنية معينة ولم ينشأ بانتهاء الاشوريين . وذلك لما جاء
 به مبعرا عن الحقيقة بصورة مدافقة ومن واقعية بمحنة بعيدا عن التكلف
 والتدريج . وهذا الرضا ينسج من خبرة وقدرة النحات في تفسير وتحليل كل
 حالة متخللة في الانفعال القوي من الخوف الذي احده ان رجال بايقاع
 هذه الحيوانات في الشوك . فقد تجلت هذه المعاني التعبيرية فسي
 الارتباك والقلق المتسمين في حركة العين الزائفة . لكن النحات حافظ
 على تحفيز الحيوان وقد تم من خلال انتباهه بانتصاب اذنيه . اصمما
 الحيوانيين في اسفل اللوح فقد عبر الاول عن حالة الدفاع عن نفسه فيسجل
 الهروب المتخللة برغبة يحاول بها ان يبعد الاذى عنه . وهذه الشريسة
 الهدية استلزاما انتم محاكيا بها الواقع وفهمنا الغصن من خلال

الحركة مرافقة في التصحيل الخادف في انتقاء أكثر الحركات إثارة وميسرة
 أنه كان فائضا في استمرار مثل هذه اللحظات التي تبرهن على ترويض ردة
 الفعل المناسبة جراء الحدث الذي أصاب كيانه من جانب هزوة النحسات
 وقد رتبته الفنية ومرافقه في النقص من جانب آخر . أما الحيوان الآخر فهو
 يتدلى مرسعا ، فلقرا فاه ، وبينه رائحة نتيجة الاحتكاك بالمتحرك . من هذا
 نستطيع أن نستبدل هذه النحسات بتجسيده ، الفعل وردة الفعل لدى
 الحيوان وما يترتب على ردة الفعل من حركات لا إرادة فمجردة مبرخا سودا .
 النحسات الذي قام بتكليفها ليرى قصة كاملة ضمن لبس واحد ، وقد كان
 لهذه الحركات التي أحدثت صخبها في الفراغ ، والدراسات التي ربحية التي
 كانت لها الأهمية البالغة في أعضاء صفة النحت الجسم من خلال
 الأبحاث بالبعد الثالث مدعاة للتأمل والتحليل للوضوح ، أنى حقيقة الفن
 الواقعي ومنزله بين باقي فنون العالم . كما يمكننا التصرف بمكسبل
 واضح على مدى التداخل الفكري لدى النحسات واهتمامه البالغ في اعتبار
 الدراسات التفسيرية أساسا في تقييم العمل الفني ونصرا مهما فسي
 الدراسات الأكاديمية .

إن قوة التشكيل الفني خلقت من اللاج كلة واحدة فضاء عسسن
 العناصر الفضائية التي أوجدت توافقا جماليا متزايا ، فقد طغت تلك الميزات
 الفنية على حالة الضعف المتخلة بحجم الأشخاص الغير واقعي بالنسبة
 لحجم الحيوانات أو ربما كانت هذه المبالغة مقبولة في اعتبار أن هذه
 الحيوانات ليست إلا مجموعة من صغار الحمر الوحشية . وهي بلا شك
 ما أراد أن يبرزه النحسات . في حين نرى أن هناك لوحا جدا أريا أعسر
 منحوت على المرمر من القصر الملكي للملك أغور بانينال في تينون الارتفاع
 ٢١ سم (٢١) أنس (القصر البريدياني) ولندن . وقد ظهرت فسي
 هذا اللوح كشيء أصيد والسهم تدارد حمرا وحشية ، تثلث في هذا

التي قيمها انسانية وجمالية ذات تأثير كبير في نفسية المشاهد فاللوح (٢٨)
 ب هـ جـ) مكمل للوح (٢٨ د) فقد عبرت هذه الألوان عن حركات الخيول
 الهاربة والتمهيدة العارضة بسهام الطاء والغائمة والتي تمثل - مراعا حسادا
 مع واتحها المحتوم - فقد استطاع بهذه الحركات التخايرة انتحير عن كسل
 حالة السمع مصيفة . ولم يكن تنفيذ مثل تلك الحركات بأ'يسر علو . تحاتينما
 المعاصرين . فقد اجاء النحات هذا التنفيذ الدقيق لمصدق مشاعره
 وانفعاله بواقعه الفني والاجتماعي ولم يسع سوى الوصول الى الصفة
 الواقعية بصيغ فنية أبداعية فهاوى الحيوان على رأسه ووثوب الحصان
 الاشر على قوائم الخلفية تتم عن اختيار صائب ودقيق يروم به اشارة المشاهد
 اولا والوصول الى صيغ جديدة في التشكيل ثانيا . اللوح (٢٨ بـ) وهو الاكسر
 تراجيدية حيث يمد والتصور الدقيق ممبرا عن الدرجة القصوى في التشكيل
 والاشارة والبراعة والدهاء في تشيل هذه التراجيديا الحقيقية . وقد تشيل
 هذا اللوح هباربعة من الكلاب التي نالت من احمد الحمرة والتي تسم
 تسيلها بواقعية مذهلة بخطوطها المعبرة تميرا صريحا عن امكانية النحات
 المؤثرة تأثيرا كبيرا في نفسية المشاهد .

فبهذه التشكيلات وغيرها نستطيع ان نستبعد الاتجاهات الحقيقية
 والتحليلية التي لعتدها النحات من خلال النحت البارز . وقد عبر عن هذا
 ايضا في اللوح (٢٨ د) وهذا يوازي اللوح (٣٧) ان لم نقل اكثره قسوة
 من حيث التشكيل والمضوى من كل حركة والتعبير عن حالات ذات حركات
 انفعالية - فقد كانت هذه الانعطافات في النحت البارز اساسا في احداث
 الكسل الفنية قيمتها الفعلية وواقفها ذات التوازن المحسوب في حركة
 ال ميسر وحركة افراي الذي احداثه تلك الكسل بعوجب الاحداث الخيسرة
 التي تقتصرها النحات هـ عملية تنفيذها بهذا الشكل ولت على مصرفة
 النحات وان كانت قيمة كل كتلة وكيفية توزيعها توزيعا متزا متزا هـ تميز اللوح

(٣٨ د) بالحركات المتنايزة والتوازن الدقيق بين يمين القصر، وانعواقه مع الفضائل المعيارية بالكل . وتبدو سهام الطاء تدارد هذه الحجرة اما المهرية في أعلى السور ابقها سهام الطاء الثلاثة . وسقنات تلوي بحركة رئيسية متأثرة بجرادها وغاية من اثر السهم الثالث الذي اسبابها فسي مؤنوتها اللوي (٣٨ د) وقد كان للنحات دور كبير في التعبير عن حسنة الثالثة عبر ليونة خادونه .

وقد جسد النحات ردة الفعل المنيفة بحركة المهرية وحسناتها التي جنة وحركة رأسها ورقبتها التي جاءت انكساراً واقفا لما اسبابها . كما ناهد بحركة اقدمها الخلفية خاصة ، تعبر عن دقة منحنى النحات الاسور في استقراره واتبع حبال الحيوان لمثل هذه الحانة وتأكيد على مدة توتر المنحنى بقوة وانفعال خفيفين ، مما يدل هذا على داهي النحات في التداور والتجديد والدخول الى صدق التعبير في التأثير الحاسم على الماهد والدخول في حالة من التأمل والتحليل في هذا العمل وفي شخصية النحات الاسور ، يحقب هذه المهرية حصانا آخر نرى فيه الجودة . والاسلوب الذي يمد فريدا في مجمل الفن الراقدي حيث نشاهد ولاول مرة فسي النحت البارز بالذات (وكما هو معلوم لدى المعنيين في هذا المجال) ويكون الامل معقدا جدا في مثل هذه الحركات التي يكون فيها التعبير عن كل شكل مظهر من الامام . الا ان النحات الاسوري كان بارعا في حسنة الحالة او ربما من المحتمل انها غير مقصودة في اعطاء شكل الحصان في حالة مظهر من الامام وذلك من خلال اظهار اكبر مساحة من الصدر . وقد انخرست الارجل الامامية بشكل واضح . . الا انه لو كان في مفهومه لانهشور بهذا الشكل لما اخفق في الجزء الخلفي من جسم الدمار نفسه بهذا القدر من التراج للارجل الخلفية . لكن مع هذا الخطأ فقد اعطى النحات ايضا بهذا التعبير الذي تحرر من النمذ التقليدي الذي نراه في

من أفعال الحيوان وذلك بتماقيل الأرض بل بكل موازن . مع هذه الحالات التي تكونت فيها في كل القيم القيمة والفلسفة ، فقد سجل النحبات التفاتة نبهية رائعة في تجميعها بطلب أرادته حينما جعل الدماء المعبرة عن النزف الدمون الحاد من صدر الحصان تصاب إلى الخلف باتجاه الرئتين المعاكس لحركة الدمار ، وقد بدأت على وجهه انفصالات عبر عضلات الرئتين وفحة ضخمة وتوتر عضلات برصه والسهم السهم ، وانصباب الكلب التي انخرست في بذنه وفي فخذ من الكلب الثاني الضاربين رجليه الحاد من الخلفيتين محاولا الدفاع عن نفسه بنفسه . وقد تمكن النحبات من إعطاء حركة رأس الكلب واتميتها انعطافا تاما مع حركة برص الكلب والحصان وكذلك التشريح الدقيق والاقسام الخمسة للكاتب يونس : راسها وقوتها ، اللبي (٢٨ د) .

أما حيوان النمر الموجود في الزاوية اليسرى السفلى للبي (٢٨ د) يهبط بحركة متدحرجة إلى الامام مع استمرارية حركته التي يعدد ليس إلا قاذما على متابعة النحبات ، لكن هذه الحالات التي لم يبت كل حوار عن كلب اثنا عشر مائة انه انميدانية لمطية الصيد هذه ، وتم بحسن اختياره تسجيل أصعب الحركات وأكثرها إثارة بالنسبة للمشاهد ، ولولمعية الأحداث والحالات الصعبة برهنت على أن النحبات كان معتدلا ليس على حياله فقط ، وإنما على التعطيلات الأولية التي ينقلها النحبات من مواقع الأحداث ومن هذه الأحداث التي شاهدناها ومورها النحبات هو ما نقله اليكنا بكل حرقى عن ذلك الحيوان الضارب إلى الامام وانقائه علو رأسه كتيبة لردة فصل النجسة الضيقة في الرأس الذي انخرست فيه سهم العلك وقصد أدى ذلك إلى اشتغال في التوازن فقد سيطرته على حركته لأن الرأس كما تعلم ولم قبلنا النحبات الضارب هو مركز تجمع الأصابع ، فصاية هذه الأصابع يرمي إلى سقوط الحيوان باستمرارية حركته تدلنا إلى الاستمرار

مشياً رأسه تحسنت بهندة بحركة قوية في خدوانها المعبرة وانحيايتها
التي لا يبي بها جسد الحيوان متكوراً على ذاته وربما كان التحات وهذا
لا شك فيه مقصوداً وبالفعل نوما ما ببعض الحركات في سبيل لهداء الحركة
قيمتها الجمالية الموهبة .

برع التحات الاموري في الهاب عواطف الماهد ليعرف في حالات
التمكن من اصد ياد هذه الحيوانات وانما في ان يكون صادقاً في تمثيله
الانساني ، وذلك عند ما انهم حالات الود الغريزي الذي تكه انه موهبة
تجاء صغيرها الذي (١٨٧) ، فالتعبير عن غريزة الام الداهية الذاتية ، تحسنت
باحتسان المشوب بالقلق والخوف بالتفاته رأسها التي تنير عواطف المشاهد
الذي يحس في حالة اليأس المتضلة بحركة المهرة . تلك التفاته التي ليس
يتعلم اليها الا التحات الاموري في اروع ما قدمه الفن الانساني من
تمثيل عن الامومة لدى الحيوان وغريزتها ، كان لها وقع كبير على ذات الفنان
بحيث جعلته يكون جويشاً في اشارة الحاسن والمحافظة في الاحتجاج الصامت
عند تلك العطفية ، وذلك من خلال انفعالها الداخلي على ما نهره حساس
الخارجي بحركة أرجلها المتقلبة لاجسامها بالمدبر المحتوم على
منيرها ، وقد نهر عليها القلق والاضطراب والخوف بسبب تخلف صغيرها
الذي يجري مسرعاً وراءها . هذا ما اراد التحات ان يبينه ، والتعبير
عما الس بهذه الحيوانات من الام الجساح التي احدثتها سبب الملاءمة

اما من حيث توزيع الكتل فقد كان موفقاً بكل ينم عن حسابات
الدقيقة في اظهار القيمة الجمالية التي بنى عليها عمله الفني ، وهذا
في الرغم من تفكك هذه الكتل ، الا انه كما قلنا كان يدرك الكتل الفضائية .
فهذه الفراغات مدروسة من جميع التكوينات التي تبدو وكأنها مقبوضة من
مخاض حركة الفضاء الذي يحيط بمجمل هذه الحيوانات ، فقد اوجد المبتدعات
الهادية والتوافقية في تلويناته هذه معتمداً بذلك على ذكائه في كيفية

اختياره الكلمة المناسبة في خلق قيمة فعلية مؤثرة تعمل على انتباه
 في جسم وحركة الفرج ومن : من ما ذكر سابقا فان التفاتة المهره التي
 احتلت وسدا واسفل اللوح ، جعل من جميع وحدات هذا التكوين مرتبلة
 فصلا بحركة ناطق المشاهد ومساره اللولبي الذي ينتقل عبرها داخل نطاق
 اللوح . وذلك تعد تلك الالتفاتة المركز الاساسي الذي تدور حوله جميع
 نقاط او كل الموضع .

بصير الفيزلان :

بصير هذه الملاحظات الدقيقة التحليلية المارة الذكر والتي عبر عنها
 النحات من خلال النحت الحيوي والجريئة والقدرة المالية في التمكن من
 مادة الحجر . وهذا الاسلوب التمييزي الواقعي ، ينتقل المشاهد من هذه
 الحالات الانفعالية الى جو آخر مفاهيمي بالهدوء متفاداً بقضايا مسكن
 الفيزلان البرية مع صغارها ترى الكاد متفاداً مع جمالياتها المعمورة
 اللبي (٣٩) فترعلو هذه الفحوة في قصر آشور بانيان . نينوى والموجوده
 حاليا في التحف البعثاني . لندن . يضم هذا اللوح ستة من الفيزلان
 مع ثلثة من صغارها . ولاول وهلة تبدو الحالة طبيعية في حركة أرجل
 واجساد الفيزلان . الا ان النحات بمهارته جعل النمر جزءا من عمله
 في سبيل خلق رغبة تحليلية وتساؤل لدى المشاهد ، وذلك بجعل الرجل
 الموجود في الجهة اليمنى من اللوح انهمر عليه حالة الانطوار والتهافت
 بحركة رجليه والتفاتة رأسه الى الخلف ، حيث اراد النحات بهذا التعبير
 ان تكون حركته هذه كاللنسر بالنسبة للمشاهد . وهذه الوسيلة سيظهر
 النحات على مشاعر المشاهد حتى يجعله يتدفع بقوله نحو تفسير السبيل لهذه
 الحركة . اما تفسيرنا لهذه الالتفاتة فهي انها تعبر عن وجود مخارم خلف هذا
 القامع الذي تبسه اليه الفيزلان وبقي يقظا وتحفظا في الانذار بالمخاطر .

وقد انتهت قبته إلى أروى رأسه ليتوسط صدر الدمار . هذه كما
معلوم هي غريزة ، هيحية لدى الحيوان حاكى بها النحلات الوائى واجادها .
لكن اندهى من ذلك هو معالجة الفنان لهذا التعبير بوجه حقيقة مجبرا
عن امكانياته الفنية في التدوير الى هذا التعبير بوجه على ارضه فسي
ايضا في مثل هذه الحركة الحيوية الناطقة المثقلة بكسل كلة منسية في هذا
الجسد ، والتي يتحسسها الراى بمنعصره بكثير من التحليل وقد عزز حالة القلق
واضطراب من خلال الرجل اليمى الامامية التي تختلف تماما عن الحيوانات
الاعرى بحركتها المرتفعة قليلا عن الارض وثيقها . فقد جاءت هذه الحركة
متوافقة مع العضون القلبي لما احتواه هذا الخزال من انفعال ذاتي نتج
عن حساس ما . وكان لحركة رأس الخزال دور مهم في الاى بالحركة
الديناميكية لكل جزء من اجزاء اللوح الذى كسر طوق الرقابة في حركته
الرومى واستمرارية اتجاه حركة القطيع ، فضلا عن حركة رأس الخزال فسي
الجهة اليمى العليا . فهاتين الحركتين يكون النحلات بهما قد طغى على
الجمود والتكرار وتخلل من حالة الملل التي احدهما الرقابة . وقد انحسرت
هذه الحيوية بدقة التوزيع التي برزت فيها الهيئة الحقيقة لداراة جسد
الخزال وقد انفتحت تلك الصفة المتميزة مسحة جمالية على تكويناته الفنية
يشكل عام في هذا الناتج الذى تباينت فيه رؤوسها . الا أننا نلاحظ
حركة سير متمايزة لجميع القطيع وذلك بتقسيم الرجل اليمى على اليسرى
الاماميتين . وان جمالية التكوين والتوزيع الصائب ، كانت معالجة ناجحة
وذات قيمة فنية عالية . استطاع النحات من خلال نأرتة الفاحصة لكل
وعبر خدوطه ان يوجد الفرق في الهيئة الحيوانية ومميزين الذكر والانثى .
وهذا التباين جاء ضمن دراساته الوصفية التحليلية التي مكنته من احاسا
الشكل قيعه الوظيفية . ففي هذا اللوح يمكن معرفة عمق ما اراد الفنان
ان يناشره ، ففي الخزال الذى ادار رأسه نحو انقلب من الخزان عن خداس
متوسع سيحدث لهذا القديس . والفزالة التي يجسرى وراءها صغيرتها تختلف

من حيث جسمها وسورها ما عن تلك التي تقع في وسط الأبي (٣٠) • فعلى ما يأمرون الأولى قد وضعت حلقها أما الثانية فهي تسير بحسنة مع حقيقة أن عجزها يأمور في حالة متلكة أن تجلس •

ولم يكتفى النحسك بذلك بل عبر من حركات رؤوس الخزان بالتحركات متتلفة منها ما هو متجه برأسه نحو الأرض بحثاً عن الحسام وآخر في حالة السير • فكان النحسك تهيئها في تصوير الذكر بقاءه الغتصة والخسة بالقوة والحيوية في حين اكتسب هيئة جسم الأنثى ليونة ونحوة بعجمها الأخر من حجم الذكر واكتسب جسمها أيضاً ثكورا هيميا بدبيحسة الجسم الحيوانية لتتقى خاصة في فترة الحمل والارتاح • وهذا يكون النحسك قد أعادى اندامها صريحاً حول فصل من فصل السنة الذي جرت به عطية الصيد هذه •

جاءت في الكلاب في الصيد :

كان من المستلزمات المهمة والضرورية لحملات الصيد المتنوعة التي يقوم بها الملك آشوربانيبال وهو اصطحاب مجموعة من الكلاب المدربة تدريباً خاصاً لهذا الغرض • وقد كان هناك اهتمام كبير ورعاية خاصة لتلك الكلاب يقوم على تربيتها عدد من الخدم • وكان كل كلب من كلاب الملك يسمى باسم • من جملة هذه الأسماء هي " الدمع والعدو " (٥) • وتعار هذه الكلاب بهذه خاصة أجسامها ورؤوسها وأقدامها ونحافة خصرها • ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من الكلاب لا زال إلى حد الآن يستخدم في الحفاقة الشمالية لحي الأنعام أو الحراسة لشدة ذكائها وقوتها وهي ما تعرف باسم " كوجسر " وتوجد خاصة في حفاقة بشدر في معال العراق •

(1) Ragazine, Zenaide, A. Assyrian from the rise empire to the fall of Nineveh P.412.

لقد استهوت هذه الديوانات قلب النحات واستحوذت على ما أصره
 بما تضاربه من جمال ، وقد اندلق معبرا عنها بأبهى وردها انجم اليقظة
 تهبنا ناهقا متفقا ، مستلهما كل حركة من حركاتها التي تجبر عيون
 الكون نارة ومن الانفاس نارة أخرى ، وقد جسدت هذه الحالات بكل
 دقتها ، حيث اندلق بجمرة وامكانية مذهلة في التفاعل الحي مع البيئة
 الدقيقة لجسد تلك الحيوانات ، وكذلك محلا ومفسرا كل موقف من مواقفها
 التي تحقبها بكل دقة ، وقد استخدمنا ان نقرأ تلك الدقة من خلال
 تجسيد هذا التفاعل الذي نتجت عنه اعمال خالدة تتأثر ارقى اعمال
 الفن العالمي المعاصر رغم البعد الزمني بينهما ، ان كانت متوجة بنسج
 مميز من جمالية الفن الكلاسيكي ، المبرر من آفاق تأسر التحات فني
 دراساته الوصفية والتحليلية لعمق الذاتي ، وقد استطاع ان يجسد هذا
 التذوق القلبي من وجد انه يتحول قذمة الحجر الهامة الى قذمة ناطقة
 تتحاب تدريجيا الى انحاء المشاهد عبر الخطوط القبيحة في اشكال
 الكرب والتي اجسادها مياضها ، تلك الامكانية والغدرة التي لعناها من خلال
 هذه المحركات ، ما هي الا تأكيد آخر لمصرنة النحات بكل دقيق للعلوم
 التريحية والصور المرتبطة بانجاز الموضوع الفني واتباعه افضل الاساليب في
 الانتقال الى حالة الابداع التشكيلي ، وقد علمت بحوشه هذه الدراسة
 ا مباشرة لحيوان والتي انعكست في العلاقات الصيفية بين تشكيلات
 الموضوع الخارجية وبن الفكرة التي اراد ان يعبر عنها ، فقد انغمس
 بكل كيانه في الوصول الى أعماق السطح المعبر عنها بتوتر عضلات
 انكسب وتشجها لتجسيد حالة الكلب الغفل الذي (٤٠) والمهتمة
 من ذروة الهيجان وتوتر الحبل الذي يمسك به الضاد نتيجة اندفاع
 الكلب بقوة الى الامام في محاولته الافلات من يد اعداءه لئلا يحو
 فرصته واستطاع ان يجد الدراسة التحليلية هذه بكل ما تشته من دراسات
 تدرجية وسوان فنية رائعة ، بأنها مدرسة فنية بحد ذاتها فسيهي

الدراسات الفنية كأكاديمية الملبيا ، التي تسمى وراء خلق منافع وتنمية
مبرمجة علميا . وكذلك نجد لها منها مصلا أصلا في توافد نباتات انتباهات
الفنية لخلق التوازن الفعلي بين الماضي والحاضر بمضامير ماضية .
فالدراصة التي تمام بها الفحات الآشورية ما هي الا قواعد وأسس فنية
مبرمجة جاءت نتيجة حتمية ارتباطه بواقعه وقضيه وأهالياته بهدف وراحة
مبادئه ، التي كان يسعى من خلالها دأتما في الحصول على كل جديد
ومتفق في كافة المجالات ، وتمتد القواعد والاسس الفنية التي توصل اليها
الفحات الآشورية عبر أزمانه المعاصرة برنامجا لاجيال لافقة له ، يركز
عليها للوصول الى أرفع المستويات الفنية التي تضاهي بنواصيرها الفاضح
الحالية لاعتبارها من الروائع العالمية .

قال (١٤٠) تفصيل لابي (٤٠ ب) الضحوت على المرمز يهبر عن
تقنية عالية في الاداء ، التي أجاد بها تشيل الثور العنلي الذي يحكم
حالة مهيئة ألعت بالحيوان ، فبرزت بمضلات جسده كمضلات الارجل
ونموذ المخابل استمداد المجابهة الخطر ، وكذلك بالتعبير المرتسم على
وجه الكلب بتكثيرة لثيابه ومضلات وأوردة وجهه المتعلبة ويؤنه الواسمة
المعبرة عن التردد والترقب .

ما هذا التعبير الا قراة صائفة لانفصال عميق فبهت من داخل
الحيوان استطاع الفحات ان ينطق من خلالها الحجر بركة ، التي تكمن فسي
عقله وحسه نتيجة تجاربه وخبراته الدويلة في هذا المجال . كل هسهسه
المناظر الدائرة على هيئة الكلب استطاع الفنان ببراعته المصهودة ان يحبر
منه بكلمة من المصانف المشحونة بالحيوية .

اما اللوح (٤٠ ب) يهبر عن حالة حيائية صاحبه الفحات ضد شمر
الخدم الى مناطق الصيد . وهم يحطون الشباك الخاصة بالصيد ، اللوح

(٤١) يشمل عملية نسيب النباك لصيد الغزلان التي تظهر في الجمجمة
أشهر من شجرة نخيل هذا الفصح كما يبدو وقسم منها ما ساق باسم
الملك.

يختبر الذئب (٤٠) أحمد الضحكات التي شرع عليها في قصر آشور
بأشمال وهو يمثل " أحمد الممرات الضحكة في هذا القصر وتبليغ
أحمد ١١٦٢ ١١٦٢ سم - المتحف البرياني ١٢٤٨ ١٢٤٨ (١) . ويوضح
لنا هذا المهد أن المهد حال خروجهم من القصر وهم يحملون لوازم الصيد .
وقد حاول النحات تايق كل مستلزمات العمل الفني أن يجيد وودلفها
في السجى بأكله من حيث تطيق المظهر من خلال تحاقب الكل تحسب
الحق ، واستغلال الفرائض بأسلوب في من الأسفل بحركة الأرجل ومن
الأعلى بحزمة الاوتاد الذويلة حيث تفرد في رفعها إلى الأعلى مما أصبح
لهذه الحركة تأثير كبير من حيث التخلص من حالة الجمود في الفسحة .
والأفة قيمة تمثيلية ذات مسحة جمالية في كسر طوق التفكير المستحدث
من حامي الشباك بواسطة حامل الاوتاد الموجود بين حامي الشباك
حيث كان موقفه هذا محسوبا حسابا فنيا دقيقا مبنيا على أسس صحيحة
في التخلص من حالة العزل التي تحدثها حركة حامي الشباك . الا يحدد
هذا فنانا عبقريا بحق حين اتخذ من هذه الأساليب الفنية أساسا
في بناء عمله ؟ . ومن ان يدور بالذكر ان المهد الذي يمسك بلجام
الكلب ، هو من الذين جي بهم من إحدى المناطق أنظمت لأمبراطورية
الشمورية المستخدمين في مثل هذه الأعمال . حيث تمكن النحات بمهارته
المعمودة من تمييزه ليدري طريقة عمله فقط . وإنما في سحنة وجمسه
التي تبدو متلفة تماما من السحنة الشمورية وقدميه المتأقبتين اللسج

(1) GLI: Assiri. La Scultura dal regno di Ashurnasirbal
II dal regno di Ashurbanipal April 1950, P.94.

(٤٠ ب) أما اللوح (٤٢) فمحملة على المرمر عثر عليه في تروآشور
 بانيسان ، وهو عبارة عن " بيز" ، تمثل صيادي الملك آوربانيال بنادون
 القاصر من خلال مرمر محدد (١) وهذا اللوح يهبر عن نفس مضمون اللوح
 (٤٠ ب) الا اننا نجد في هذا اللوح خيمولات بيوت تهرعها مركبة
 اربلها وليوتة ودولها . استمال النحات الاشوري ان ينقل آينا بكل
 سدر تلك التكاليد القوية في حالات الصيد هربا وانه وشكيا نفسه
 الجميلة ذات السمر انخرب الخفي ، وهي تحمل في ثناياها هذه التكاليف
 لتقل انناظر بكل . واسه وسموره الى ذات العالم انخرب ، لم يهاهده
 في مامل الفن الرافدي ولا في حضارات اخرى عاصره او تأثرت بانفس
 الاشوري مثل هذه الامكانية والمبقرة الفذة ولا حتى في فن الفترة اولى
 من العصر الاشوري الحديث مستدعي ان نجد تشابها او تواربا فسمي
 الابداع الفني وفي الميسخ الفنية كما هي الحال في فن آوربانيال ، الذي
 يمد ذروة الفن الرافدي قادمة ، وحتى الفن العصري الذي كان فيه انماحت
 البارز قد مورس بازمان ، اولى قبل الفن الاشوري ، ولم يتطرق اي من
 الفنانين الى عملية سرد كامل لحملة صيد ما كالتى نفذها نحاتو آشور
 بانيال التي تبدأ عادة من التحضير اذ ول للحملة ضد خروجهم من القصر
 وانتهى " يعودتهم حاملين معهم صيدهم " .

قلنا فيما سبق ان النحات الاشوري استلخ ان يجعل الحيوانات
 المختلفة للكلاب وتعرفنا من خلال اللوح (٤٠) على تسجيل التهييم
 الواقعي للكلاب المنفلة أما في اللوح (٤٣) . يبين لنا هذا اللوح العناية
 الكبيرة التي يوليها الخدم للكلاب الصيد التي يصطحبها معه الملك اثناء
 قيامه برحلة صيد وتبدو هنا مع احد الخدم في الحديقة الملكية .

(1) Gadd, C. J. The Assyrian Sculpture London 1934,
 P. 203.

استخدام النحركات بهذا الوجه ان يصور حالة منازرة تماما للسبح
(٤٠) . فقد اتسمت تلك الكلاب بالهدوء المتعمد على هيئتها بارتخاء تام
لعضلات عنلاتها المدروسة دراسة متقنة تثير الإعجاب بهذه المهارة التي
اعتدت وصفها كامثال لهذه السحابة . ليس هذا فقط وإنما في حركات
لسانها الذي يجبرنا كل واحد من غريزة الحيوان الدبمية الذي تشمل
بلسانها اللذات او حركات لسان الكلب في تروايب قصه . اما بالنسبة
للنفساء الفنية المهمة في اللوح (٤٣) . فانه يعد متكاملًا بإرادة الفنان
الإنسان الذي يتصور ويكرر . فقد تضمنت احساسه وخيالاته الفنية
من هذا الابداع ، وزوجته نحو الطبيعة وفنارتها في استغلالها ومحاكاتها
بالكل الذي يحافظ فيه على قيمتها الجمالية . واعتبار الدبمية عاملا اساسيا
في تأكيد مفهومه الواقعي ، واعطاء الصيغة الصحيحة من انطباعاته عن ذلك
المفهوم الذي وظف ثناء سره بصيغ ابداعية نتجت من تفخله انداخليسي
مع حقيقة هذه العناصر . لذا نرى أن نزعة الواقعية ليست في عنصرى الانسان
والحيوان فقط ، وإنما في العناصر الاخرى المتخللة بالمناظر الدبميسية
كالكروم وأوراقها ذات النصوص التي تتخللها المروى وجذع الشجرة ب كلهما
انحدج من الاعلى الى الاسفل .

لقد كان النحركات الامورى دقيقا في حساباته الفنية عندما يسطر
المكونات الفنية باتجاه امثل لخلق حالة من التوازن والاستقرار فسي
مبمل تلك المكونات ، مضافا اليها تلك الكتل الفضائية التي استغل انسان
الكروم في تشكيلها . اما من حيث تطبيق المفهوم التحلي للمحقق وهو ما
يعرفنا بظهوره فقد كان موقفا في اعطاء احياء بدائية حال هذه
النظرة . ويحبر الايحاء في النحت البارز عن نحوات ذى امكانية فائقة
اي انه يحمل خصائص جيدة ومتميزة عن الفنانين الآخرين . وكذلك
نستطيع ان نقول بأن الايحاء هو الدليل الفعلي للمشاور الفعلي . وهذه
الحالة هي عملية صعبة تتطلب خبرة عالية وتجربة كبيرة في التمكن مسن
التصوير بشكل دقيق في هذا الميدان .

دصيد الاسود :

تعددت مواضع صيد الاسود واختلفت اماكن صيدها ، منها ما جرى صيده من فوق المروية او اجلا او فوق الخيول او من على ظهر السفينة بالنهر ، وبالنهر ان هذا الملك كان متولج ولما كبيرا بممارسة اصيده بهذه الدارق المانه والتي اجمرت هذه الدارق لاوز مرة في الحضارة الرافدية وقد لا يكون هذا التولج رياضة او تدريعا على فنون القتال في كل الميادين المذكورة لانه ، وانما يصود الو. وجود جملة كبيرة موجهة من تهل الدولة وعلى رأسها الملك لقتل تلك الاسود واصداياها ، حيث كان من دواعي صيدها ، وجود اعداد كبيرة منها في العراق ، مما دفعه لابتكار اساليب جديدة في قتلها تكون له ممارسة فعلية في القتال ، وتوفيقه الى مازلة اشهر الاعداء ، لان الاساليب التي اتبعها في قتل الاسود ، هي نفسها الطريقة في ميدان الحرب ، وقد استغل هذه الدارق فسي التخلل من هذه الاسود ، وان ما ذكره الباحثون علم ، لان آشوريانيال نفسه " هو ان تلك الاسود قد اصبحت كثيرة العدد لدرجة انها تاكل مياه " (١) ، ومن الجدير بالذكر ان آخر امم في العراق وكما يقسمول بارنيت قد قتل جملة (١٨٩٦) ، تعتبر التولج الاسود اروع ما قد منحه الكائنات الاشورية في القعت البارز وهي تعد جملة ما توصل اليه الفسسن الرافدي ، وبالرغم من عدم حصولنا على اعمال غير منجزة ، بكلمها النهائي في كافة العواشيم ، لذا نمتطيع ان نقول بان اعمال الصيد هي آخر اعمال نحائي آشوريانيان وذلك للأسباب التالية :

١- وجود بعض الاعمال الغير منجزة بكلمها النهائي نأ في المسح

(٤٨) •

(1) Barnett.R,D.Assyrian Palace Relief P.21.

٢- عدم وجود أعمال أخرى توازيها في القوة والبركة والتعبير.

وقد تم اكتشاف هذه المنحوتات من قبل هنري لايرد في قصير سورباتيال. تل قوينجق ونقل جميع ما اكتشف من أعمال في قصير سورباتيال إلى المتحف البريطاني واستمروا في تهشمل قوينجق، والفمسل فقد حصلوا على ما كانوا يرومون الحصول عليه من منحوتات بارزة ذات أهمية بالغة في الفن الرافدي تختلف كلياً عن الأساليب السابقة في الجسود والاصالة والتطور. حيث اكتشفوا هذه السلسلة الأخيرة في "١٧٥٤" في تل قوينجق من قبل هرمر رسام وهو المساعد الاقدم لانيرد وخاصة في القصر العالي للملك آشورباتيال، وتعتبر هذه الاكتشافات من اروع اعمال فن النحت الآشوري وقد اتمت على السواح اصيد والحرب. وكان موقع هذه المنحوتات كما هي موضحة في اللوح (٤٤) وقد عُلِّيت هذه النحت من (1-5) من قبل هرمر رسام. (١)

تعد مشاهد الصيد تخليد لممارسات الطوك العملية وهي الذواهر العاكفة لدى أقدم ملوك وادي الرافدين. حيث يمكننا التعرف على ذلك بشكل واضح لير من خلال العتوات فقد. وانما من خلال ما اكتشف من أعمال نحتية تعتبر أكثر أهمية من الأولى وتبرهن على ممارسة هذه العملية كالمسائل والاختام السلوانية والالواح الجدارية، ومن الأمثلة على ذلك "سلسلة صيد الاسود من النوكا" ٠٠ لهذه السلسلة أهمية تاريخية وفنية كما في اللوح (٤٥). إذ انها تعد من أقدم المنحوتات السومرية المكتشفة في وادي الرافدين وترجع بمهد ما إلى بداية عهد الصناعات والفنون الراقية وهو العصر المسمى برونزيت* ومن اواخر عصر أورك إلى حوالي ٣٣٠٠ ن م (٢). لوتيمنا تسلسل تاريخ الفن الرافدي

* يقصد به عصر ما قبل الكتابة (Protoliterate)

(1) Barnett, R.D. Assyrian Palace relief P.20.

(٢) يسميه جيني: فيج: سومر: الالواح الحجرية المنقوشة في المتحف العراقي ١٩٥١: ص ٦٠: مج ١: ص ٧٠.

لعمري لنا بشأن هناك أعصا لا كثيرة تزدحم مشاهد الصيد وخاصة العيور منها على الاختصاص الأسطورية وتفضل مشاهد صيد لحيوانات مختلفة كالغزال والوعسل والذئب والثعلب والنعامة والأسد • بواسطة التوش والمهشم والرعي (١) • ومن خلال تبييننا لهذا التاريخ نلمس بكل وضوح التحويلات التي حصلت ليس في الأسلوب والاتجاهات الفنية حسب وإنما في نوع وحجم المادة المستخدمة في سرد قصة ما •

الملاحظ في هذه الفترة أنه قد طرأ تطور كبير وأمكانية وجهود أكبر في تصوير تلك المشاهد • وقد انعكس ذلك في اللوح الجسد أرى (٤٦ أ) وكذلك اللوح (٤٦ ب) وكلاهما من زمن الملك آشور ناصر بسمال الثاني (القرن التاسع ق م) يمرر هذان اللوحان عمليتي الصيد التي قام بها الملك آشور بانيبال لصيد الأسود وأثيران الوحشية • وقد مارس الملوك هذه العملية لاعتبارها أفضل تدريب على القتال (٢) وتعتبر هذه من الأعمال القليلة التي جانب أعمال نحاسي آشور بانيبال فسي مجمل عناصرها الفنية من حيث المناقشات بين الكتل والتجوير الواقعي الذي ندسه عبر خدوده في تفسير المضمون الفعلي •

أما أهم ما أثار به اللوح (٤٦) من أعمال آشور بانيبال تلخيصه بما يلي :

- ١- امتدادات الفرائ وأظفار قيعته الجمالية ضمن اشكونات الأخرى •
- ٢- التوفيق في عملية توزيع تكويناته الفنية وعاشتها مع بعض •
- ٣- غلب على أسلوب هذا اللوح التسطيح •
- ٤- المبالغة المقصودة نوعا ما بحجم الأسود ، التي أعطت قبة قبيسة للموضوع بما يتناسب وخطورة صيد مثل هذه الأسود الذي لا يخلصو صيدها من الأخطار والمفاجأة •

(١) رشيد • يحيى أنور • تاريخ الفن في العراق القديم • من الاختصاص الأسطورية • دافع في مطابع المؤسسة الإسلامية للدراسة والنشر • بيروت - لبنان • ١٩٨٠ • ج ١ • ط ١ •

(٢) بارو • أندريه • بلاد آشور • ص ٢٠ •

- ٥- اتفقد الذكاء السام والمهماص جميعها ترتيبا لهما .
٦- محاولة تدقيق أنماطه وكل لا يقبل إلا سنة .

وبالرغم من هذه الامكانية إلا أنه على خلاف ما في آثوريانيسان
الذين يكونون أكثر دقة ولباقة وأدعاء في تمثيلهم من كل دقة في
النحت البارز وهذا لا يعني بأنها أقل أهمية عن أعمال آثوريانيسان
بل هي توازيها في القوة والتعبير والمضمون والابداع .

عند ما نقترب في انتقالنا عبر التسلسل التاريخي ما بين القرنين
(التاسع والسابع ق م) نلاحظ بان هذه الفترة تفتقر إلى ما شهد
الأسود ما عدا فترة آشور ناصر بن الثاني وآثوريانيسان إلا أننا نلاحظ
أن هناك ما شهد آخرى للصيد تمثل خدورة منها وسيد تلك التسميات
تخلص كالآتي :

- ١- مشاهد صيد الأسود والثيران الوحشية (آشور ناصر بن الثاني
نمرود) .
- ٢- مشاهد صيد الدايور والارانب والفزلان (سرجون الثاني خرمياد) .
- ٣- مشاهد صيد انحر الوحشية والفزلان والاسود (آشور بانيسان
ينسون) .

هذه أهم مظاهر الصيد المتنوعة التي تضمنتها أعمال الملوك لحالة
ولم تكن في فتراتهم العبادية فحسب وإنما في اختلاط الملهيها الفنية
وطريقة سردها التي تميزت أعمال آشوريانيسان عنها بأسلوبها الواضح
ودقة تفاصيلها والقوة في الأداء والتقنية واكتمال عناصرها الفنية ، من
خارج الطاقة الابتكارية التي نتجت عنها تأليف النحت البارز نتيجة
الخبرة والتجربة الدائمة في استلهاهم واستيعاب المبادئ الواقعية للمعمل
النفسي للماضي والحاضر وتحليله وتفسيره بأسلوب أكاديمي معاصر ، فمن

أعمال هذه الفترة تستهبط الصيغ الجديدة للعمل الفني حيث تعرفنا على بعض مظاهرها كصيد الأسود وفقدان النحاسية والخمران ، أما في جداريات صيد الأسود ، فقد توصل النحات إلى مقربة فريدة في نقل الواقع بتحويلها إلى داخل القصر عبر خطوط النيلة المنحدرة إلى عواديف المأهدين في إشارة احساسه وجماله في صاحبة حقيقية لكل دقائق هذه المأهدين ، من خلال الوصف الدقيق لتسلسل مجريات هذه الحملة منذ خطواتها الأولى وانتهاء بحطية ممارسة الطقوس الدينية المتخلصة بسكب الماء المقدس على الأسود الثقيلة بسهام الملاحين ، وتسلل مجريات هذه الحوادث كما يلي :-

بدء عملية الصيد :

تميزت مأهدين صيد الأسود التي اكتشفت في الغرفة () من قصر الملك آشور بانيسال بسردها التسلطي الكامل عن باقي الأسوار البارزة الأخرى ، وكانت التحضيرات الأولية لهذه الحملة تتم بأخصراج الخيول من الأصاويل لسرجها على عريسة الملك ونوزير اللوح (٤٧) هذه الحطية التي بدأ فيها النحات بتفجير طاقاته الكامنة المتفاعلة بحسن قريب وفريد مع دقائق وتفاصيل تلك الخيول الجامحة التي يكون فيها كمثل جزء من أجزاء جسمها ممبرا عن قيمة جمالية ، ومما يميز هذه الأجزاء توازنا هائلا بين جميع أجزاء الشكل الواحد بإيقاع متناغم هزامن مسح عمولية الحركة لأحضان وذلك من خلال ما أبدعه سيد النحت الرافدي والذي أعطى انطباعا كاملا عن ثقته بهذه الخيول ، ومتفاعلا بحواذقه وقد رسمه على التعبير ، ويعد هذا أسلوبا متقدما في النحت لما سبقه والذي ينعصر بين الفترة المتقدمة من عصر آشور ناصر بان الثاني وسرجه من الثاني وحتى سنجاريب ، حيث ان هناك اختلافا كبيرا في الأسلوب ، وكذلك

في المضمون ، وهذا سيؤدي بهي لان الفنون توثقي مع الانسان ، فالتدوير
 المنكسر وصدى المأثر انكسرت تماما في صورة الخيول المطابقة مضمن
 اصلها منهما كاسمها بالجمادى المتصلة بانسيابية خداداتها ورافقتها
 التي اعطت اندامها كاملا بالحيوية العمدة على الزمان وكذلك في
 براعة التحريك في استغلال العنود لاعطاء الكتل المضطربة قيمتها
 الفعلية ، وهذا نتج عن دراسة مستفيضة ضمن أسس وضوابط علمية
 من اهتمام النحات بحلم التشريح .

ان اسلوب التكرار في النحت الاشوري الذي قد يربطنا بحصل نتيجة
 تأثير الفن المصري على الفن الاشوري . الا ان النحات الاشوري كسكان
 ذات قدرة كبيرة على التعبير الاشمل بأسلوب في جديد . وهو الجديد يسر
 بالذكر انه لم يكن متعمدا بالكامل من هذا الأسلوب حيث اننا نلاحظ
 ذلك جليا باللوح (٤٧) المبرع ، حالة التماثل بين الخيول الاربعية
 بذلك ، لكن الدفاعة الابداعية التي حصلت في عملية الالقاء بالتفاير
 والتخمس من هذا الأسلوب ، هو المرحلة الفكرية المتطورة التي ارتقى اليها
 الفنان الاشوري ، في الوقت الذي لم يكن هناك اي اختلاف سواء اكسان
 طبيعيا ناتجا عن حركة الحصان او مقملا من قبل النحات ، وذلك
 ليخدم به فرضا فنيا من خلال :

- ١- فصل الاشكال بتقديرهم بعضها على بعض .
- ٢- استغلال عنصر الفراغ الذي يمد من العناصر المهمة في التكوين
 النفسي .
- ٣- خلق الحركة التي تولي بالصخب الصام في قناعات اللوحة
 والحركة لكن اجزائه .
- ٤- التأثير الفعلي على الاعساس البصري للمشاهد من خلال تقاطع
 حركة الأرجل .

من هنا تتدرج لنا الانبجاسات الحديثة التي انما لها بها النحسات
في انوار حول الى حالة انرفي عن طريق انبجاسات الحيوية في الحركة
الديناميكية التي احدثها النحسات من خلال تنفره من الاسلوب في التكرار
الضرايب .

اما الاسلوب الجديد الذي جاء به فهو حالة تكرار مقفول وقسمه
نفسه من ذلك كحركة غير مستقرة في الفراغ تفرضه وتحكم به حركسية
الارجل وقد اطلق أهمية للظهور في التشكيل من خلال تعاقب الاشكال
نحو المصق فاللوي (٤٧) يمكن عام يضل حالة تمبيرية مقدمة . ورونية
من خلال الخط القوي وظفه في استقرار مكوناته عليه ليكون رمزاً للزمن .

يضم المشهد الاول من اللوح (٤٧ أ) مجموعة من الحوام حاملتي
الدروع والرمال وهن مصوصي الرأس باربعة اطواق من انجيل الرفيع وهن
ابيه ما يكن والى سيد بيميد (الحمار) وهن بكامل زيهن المسكون .
وليهن حاملتي الرمال والدروع ذات الشكل المستطيل ويحتلي رأسهن
خوذة ذات واقية لثان وذات عرف من الاعلى ويتعلقون سيفاً وهن حفاة
الاقدم كما في اللوح (٤٧ ب) .

اما المشهد الثاني الذي يتكون من مجموعة من الخيول ناصبة آذانها
بتيقن لكتها يمد وعليها الهدوء اكثر من اللوح (٤٧) . يقود كل منهما
سائسا ماسكا بلجامها كما في اللوح (٤٧ ج) . وتعتبر حركتهم من محاولة
تهديئة سرعتها المتدفقة بنشاط الى الامام حيث كان للنفحات دور
كبير في تفسير هذه الحالة التي خلق بها توازناً ضيقاً بين حركة يسار
السايس وحركة رأس الحصان المتدفع الى الوراء مما عمل على تكوير عضلية
الرقبة التي فطن اليها النحسات من خلال ملاحظاته الدقيقة الفاحصة
واعطاه قيمتها الحقيقية . فلما انتقلنا بنازنا الى حركة رؤوس الخيول

التي تتمتع بالخيول الأولى لتبين لنا السلالمات الدقيقة لهذا النحات
المبدع وتفاعله مع كل ما هو جميل في تجسيد فضائل هذه الخيول .
كما هي الحال بكافة النواحي المبهمة للحركة الرقبة المتوافقة مع اقتراب
حركة الرأس إلى الأمام أما حركة الساق في اللوح (٤٧) الذي يتوسط
الخيول الأربعة ، فهو بجمالية جسده المتن وحركته التمهيرية خلق
جواً موحياً بالحركة والانفصال بحركة يده المسكة بالأجسام وتوتره
الذي يوحي بتهدئة الخيول المتفعلية والمنطلقة بحركة مضادة نحسو
الخارج . وقد جاءت حركة أرجل السائس المتداخلة مع حركة أرجل
الخيول المتسارعة . يبدو على وجه السائس سحنة جمالية رائعة ذات
تناسق متجانس بين جميع أعضائه الوجه المتوافقة مع هيئة انجمية . وهي
ما تميزت بها هذه الفترة .

أما حالة التكرار والتماثل في الحقلين الأول والثالث من اللوح (٤٧ ب)
ليس حالة فنية مثارة وإنما هي وسيلة تامة ولقطة مرتبطة بالنظام
والقوانين العسكرية المعمودة آنذاك والتي يقف فيها الجنود المسلحون
على شكل ارتجال وقد أعطى الصرامة بعض التعبير في وضوء جنود
الحراسة والتشابه الدقيق في هذا التكرار يؤكد لنا بأن النحات اتبع بحسن
نظاماً خاصاً في تنفيذ هذه الشخصيات كنظام المربعات أو ما يسمى
ذلك .

بعد استرجاع الخيول من الاصطبل تتم عملية السرج بوضع الإبرام
الجلدية عليها وهي مؤداة بزخارف دقيقة الصنعة والتي تتميز بهيئة
خيول الطوك . ومن المحتمل أنها مأخوذة بمادة أخرى على شكل وحشودات
نباتية ذات تكرار متقن وهي على أكثر احتمال تمثل زهرة البابونج الدائمة
الاستخدام في الفترة الآشورية كما هي موزونة في اللوح (٤٧ ج) الذي
يظهر من عملية ربط الخيول بالمرصة الملكية .

ذكرنا فيما سبق تأكيدنا حول وجود دراسة آتية تهتم بالصور
 افن • وكما قلنا بأنهم اهتموا بالبلاد الطلبي • ومع هذا لا بد من وجود
 نشان متميز يهبط النشان بين هؤلاء الفنانين مرتبط بالملك ومهم حتميا
 بك • ما له صلة به • وما نرى له في كل رحلته وهذا الامتياز الفنان
 يبعد بمثابة موهبة لبقي الفنانين من هم دونه في الخبرة والقدرة • وقصد
 توصلنا الى هذا التحليل من خلال دراستنا حيث تميز أسلوب انجست
 لهند كس ملك من الملوك الاشوريين بصفات معينة تجعله ذا ميزة خاصة
 بهذا الملك دون ذلك • ومن المحتمل وجود فنانين مدعين بدم الخيول
 وآخرون بنحت الانجاس وما شابه ذلك من أمور أخرى في النحت البارز
 الاشوري • ففي هذا الذي نتعرف على الرقي والتميز الذي توصل اليه النحات
 عن طريق نحتهم لهذه الخيول حيث انهم يكامل اشخاصاته في التعبير
 الصادق عن جمال تلك الخيول واصالتها المصهودة • وقد استطاع التنفيس
 عن رغبته في الوصول بشكل طبع الى تحقيق القمة الذاتية عن طريق
 اشارة الصور الانساني •

اما الحالة الدائمة فهي تظهر عن دراسة واقع حاز الحصان بصورة
 دقيقة في متابعة كل الانحطاط الخيرة وتسجيلها بواقعية تمسح مع
 المظهر • فمحاولة السايين بارجاع الحصان الى الخلف لربطه على
 الحربة • احدثت ردة فعل لديه • فدفعته الى الشموخ وانخوف على
 قوائم الخلفية ورفع قدميه الاماميتين عن الارض قليلا الذي (٤٢ هـ) وهو
 ما هو رأسه الى الاعلى وقد صور النحات هذه الحركة بنهضة تدل على
 ترقبه وترصده لكل حركة تصدر عن هذا الحيوان • محاولا تسجيل اوضاع
 خفية بحركات غير مألوفة سابقا لتزيد موجه انفعالا وحركة وجمالا
 وغرابة • أما بالنسبة الدراسات التشريحية فهي من القوة ما تعبر عما
 انشأه في هذا النوع ومن دراسة تحليلية لما تشتمل عليه كل دراسة •

التي تختلف باختلاف الحركات ، فقد انحصرت ردود الفعل هذه على الفهم وبرز المضائل ، حيث تنوعت هذه الدراسة من مسائل إيجاد أوجه التماس والتقارب بين حركة عضلة الحضان الأولى والثاني التي (٤٧) ، وقد بدأت بمحور الفروقات في الأوجه التالية :-

- ١- اختلاف موضع رباط الرقبة تحت الفك الأسفل .
 - ٢- حركة انبساطية لفة الرقبة في الحضان الأولى أكثر منها فسمي الحضان الثاني .
 - ٣- اختلاف حركة العضلة أسفل الصدر وفي محاذ ارتباط الرجل اليخس بأصمدر .
 - ٤- تحدد بالرقبة من الأعلى في الحضان الثاني وانبساطها فسمي الحضان الأولى تبعا لحركة كما هي الحال في العضلات الأخرى .
- بالإضافة إلى اختلاف حركة القسم بين الحضان الأولى ، الأمامية والحضان الثاني .
- تمكن النحات من هذا النحت من تطبيق نظرية العمق بشكل عملي وواضح ، وذلك من خلال توزيع الكتل وجعلها في أوضاع مغيرة تماما عن حالة العمق والذات في السيامس اللذين يمكن بالعضان الأولى وما هذه الانجازات التي بلغت تلك الدرجة من القوة في التمييز إلا ولدت علم مهارة في النحت واللح (٤٨) ضحوت على المرمر من قدر الطمسك آشور بانيسال (انحف البريداني) . يوضح لنا هذا اللحن اثنين من الخيول المنتهية بفوامها الجميل ، وهذه هي من الخيول الخاصة بالملك بحيث ينبغي ذلك بمظاهر الزينة الخاصة بخيول الملك ، وقد تم تنفيذ هذا اللحن بطريقة التكرار الضفصل ، ولشدة التقارب الكبير بين هذين العنصرين نستنتج بأن هناك طريقة رياضية أساسية في تنفيذ هذا العمل وعلى أكثر احتمال فاتها هي ما تصرف بالمرمحات التي تستخدم فسي تكبير أو تصغير موضوع ما أو بطريقة أخرى تسمى التمرير نفسه ، فنكرار الأشكال بهذه الدقة التي تنصف بها هذه الخيول بكامل تفاصيلها ، أو أشكال

اخرى يكون من المهمة تنفيذها بهذه الدقة دون استخدام طريقة ما تحين النحات لاسيما على هذه الاشكال ، وطريقة تنفيذ الاشكال على ا لولح يتم بتحديد الخط الخارجي للشكل العام اولا ومن ثم تحديد التفاصيل الاخرى بواسطة الخطوط الخارجية فقط ويستعمل النحات بانجاز القسم الاساسي من التكوين ومن ثم القيام بتحديد الكتل الاقل حجما ومنه ذلك اضافة التفاصيل الاخرى كالزخرفة وغيرها التي (٤٨) ومن حسن الحظ في هذا الباب ان النحات لم يدرك القيمة الحقيقية لهذا العمل لدى الباحثين الذين سيأتون بعده من خلال عدم انجازه لهذا العمل بصورة نهائية انهي تبس وفي بعض اجزائها كالوحدات الزخرفية الموجودة في الاربعة التي تزين منطقة الصدر ، وفي القسم الثاني تبس وبشكل واضح كما سورها النحات ، فقد حدد الخط الخارجي الذي يحيط بالوحدات الزخرفية وتركها دون ان يدخل عليها مساهمة الوحدات الدقيقة كما نرى ذلك في سرجي الحصانين ، وهناك دلالة اخرى تصنيفا في معرفة نوع وتجهيز الآلات المستخدمة في ازالة المساحات الواسعة ، التي تشكل الفراغات بين تكوينات الموضوع ، وهذه الدلالة نلاحظها بشكل دقيق في المساحة المقولة بخلاف بعض المساحات التي بقيت خشنة الطمس لوجود فيها بعض الآلات التي استخدمت في النحت وقد كسبان لهذا العمل الغير منجز بشكله النهائي أهمية كبيرة في معرفة التقنية الحالية التي مارسها النحات .

اللي (٤٩) تفصيل من عهد سيد الاسود لرأس أحد خيول الحرس الملكية لاسود بانيسال ، النحسوت على العرصر من الزخرفة (٥) يوضح لنا هذا اللوح الامكانية المالية للتشريح وجمالية التكوين وهذه التماسق في هيئة الرأس وحسن التدبير في توزيع الوحدات الزخرفية قوة الاداء التي عبرت عن تعبيرها في الحصول على شكل متكامل ذات تميز واقعي وابرار حسه الجمالي وتذوقه الفني الذي توضح واستكمل مقوماته ، كما كان للزمن دور ايجابي في تراكم الخبرة

التي نتجت عنها هذه البداعات . فهذا اللوح ما هو الا تمكينا من صلات
للمعاهد الحية واثباته النسائية الاخلاقية وقد تبلورت تلك القيم الفنية
بكسب فائقة من عذات رابر ، هذا الحصان قوزيع وحداثة الزخرفية بشكل
متوازن ومنسجم تماما مع جميع عناصر التشكيل .

في الوقت الذي تبدأ فيه عملية صيد الاسود من قبل الملك
الاشوري آشوربانيبال ، يتسلق عدد كبير من الشعب ، اشوري له أهمية
هذا التنازل حيث يدل على ميدان الصيد اللبي (٥٠) . وتجلب الاسود
بأقفار خاصة ، ويبدو على الشعب بأنهم يشقون طريقهم بين اشجار
الصنوبر التي تنحلي التلة وهذا المشهد عثر عليه في قصر الملك
آشوربانيبال نينوى - المتحف البرياني - ١٢٤٨٦١ . وكما قلنا بأن
النحات الاشوري كان يصي قيمة الخط وأهميته في التشكيل الفني لهذا
تبدو هذه الحالة هنا واضحة في التعبير الحقيقي عن شكل التلة بواسطة
خط منحن ، انتهى به انطباعا كاملا عن هيئة تلك التلة . وتبدو فسي
قمة التلة بوابة كبيرة تحت على بابها القبة تحت بارز يمثل الملك في عرشه
يرمي أسدا بسهم . وهذا المشهد يوحد ، ان تلك التلة ترف على ميدان
الصيد الذي يقومون حراسته مجموعة كبيرة من الجنود الاشوريين
المسلحين والمصافين بشكل صفين نالامين ، يد يرون بذهابهم الى الميدان
اللبي (١٥٠) ، ويبدو هذان الصنفان للمعاهد كأنما يتنازل اليهما من
فوق التلة ، وقد بين النحات الاشوري في تدقيق تامة المتأثر بكميل
محسوب حسابا دقيقا وعميق في التعبير الاجمالي عن تلك الحالة ،
بمنظر النار من التفاوت في حجم الحارس الاول والحارس الاخير . ليس
هذا فحسب وإنما يلمح ذلك فضلا على اشجار الصنوبر التي تتدرج بحجمها
نحو المحق .

الصيد بالقوس والرمح :

ذكرنا سابقا بأن رياضة صيد الاسود كانت اقل وسيلة للتدرب على القتال الحنيف . وقد مارس الصياد في هذا التدرب أنواع الاسلحة المستعمدة آنذاك وهي الرمح والسيف والقوس وتمرن على القتال بجميعها تلك الاسلحة في أربع حالات مختلفة منها حالة الترحل ومن فوق ظهـر الخيل ومن فوق عربته الفاصلة ومن زورقه الملكي في النهر .

الليخ (٥١) وضعت على الصور تتكون من ثلاثة حقول . ففي الحقل الأول يوضح لنا عملية الصيد التي يقوم بها الملك راجلا باستخدامه القوس ويد وفيها الملك مهيأ قوسه على رأس الأسد المطلق نحوهم وقد عبر انحناء عن قوة الطعن عند إكترائه بدراسة الأسد بانتصاب قامته وتديده الدقيق . في حين تبعد على أحمد مراقبيه الذي يقف الى جانبه حاملا الدرع والرمح المصوب نحو الأسد في حركة استعداد لحماية الملك .

استطاع النحات ان يحرك مشاعر المشاهد ويؤثر على عواطفه مسن خيال هذا التصوير التسلسل فقد توصل بشكل بارز الى سرد هذه العملية بعناية كبيرة محاكيا بها ما عاينه من مآهد حقيقية ، ومقتبها كسجل مراحلها التي ابتدأت منذ لحظة خروجه الاسد من القفـر بعد ان اطلق مراحله من قبل الخنزير المحتبي داخل قفـر صغير فوق قفـر الاسد اللسـم (٥١ د) . وقد اوضح لنا النحات هذه العملية بثلاث مراحل انتقالية نحو الخصم وقد اجماد تسلسل هذا المشهد بكل دقة . في المرحلة الاولى يهدو الاسد هذا الملقا الى الخسار وقد تمكن النحات ابراز هزات جسده من خلف الاول ، الخبيثة السمكة . اما المرحلة الثانية في هذا التسلسل فيهدو الاسد وقد طعن في ظهره بسهم ، وهو متعلق بسرعة نحو الطـاء وقد اجماد في تحريك عضلاته المتوترة تبعا لحالته وقد وقـف

الملك مستعداً بتسديد • مهم آخر من سهامه نحوفم الأسد • وقد استدلح النحبات ان يبرز قسوة التسديد • هذه بدقة تنفيذ ومعرفة الكاملة بكل حل ما يفعله وما يريد انجاز • فلو سجننا خطأ وميما مع اعداد السهم لانتهت لنا نباهة النحبات ودقة ملاحظة التي (٥١ ج) • وتبين المرحلة الثالثة اشتباك الملك الخفيف مع الاسد وهذا فيه نبح من العجالة لانها كانت مقصودة وذلك لاعتناء قيمة عليا للتلح •

يتأكد لنا من • سائل هذه المنازلة وما يمتنا لها بكل مسلسل ودقيق بأنها جرت مع اسد واحد فقط وليست ثلاثة اسود كما يعتقد • ما المأخذ لاول وهلة وما يوهك ذلك هو •

- ١- وجود قدر واحد يتسع لاسد واحد فقط •
- ٢- موقع اصابة الاسد بالسهم في المرحلة الثانية من التسلسل هو نفس موقع الاصابة لاسد في المرحلة الثالثة •

قدان النحبات الاثوري شوطا كبيرا في مجاز، النحت سبق اوانه بمشروعات السنين • وكان ما توصل اليه هو نتيجة وعيه وأدراكه وقوة ملاحظاته وما يمتته الفنية بشغف ورغبة • لهذا نتجت عن ذلك اتجاهات جديدة مستعدة مبنية على أسس صحيحة خاضعة فنيا للخوارق الفنية الكسبية والمستخلصة بحسب كامل من تراكمات الخبرة التي هضم بها كل ما استوجب من مختلف الاتجاهات الفنية التي مرت عليه • لهذا الاعتبار تغلّت أكثر أعماله بالتكامل الأسود وقد برزت هذه في معالجته النبطية في عظمة هذا التسلسل اللبي (١٥١) والذي يعد لاول وهلة بأنه ذو كل مفككة أما في حالة التامل والتحليل من قبل المأخذ يتبين بكل مذهب امكانية النحبات ومفترسه في كيفية توزيع الكتل التي أوجست لأمشاهد بأنها ذات تراكيب سط مشطن • وذلك بخلق التناظر السليم في الموازنة المتمثلة بالكتابة الكبيسة المحصورة في زاوية الملك والكتل المعادلة لها في الحجم والنقل المتمثلة بالقفز

والأسد • مما جعله حالة الترابيض بانتقال حركة نذر الماعذ واحساسه عبر جميع كسل الموضن باتجاه حركة الاسد التي اعطت ايحاء اكتر نفسي وحدة الموضن وتكامله من • بيت البناء المام • فالفضاءات في هذه الحالة كان لها دور فعال في عملية الربط هذه التي اوجت بها حركة الاسد •

اما في الجانب الآخر من الحقل المتوسط من اللوح (٥١ ب) فيمثل الملك آشوربانيبال وهو يصعد بذييل احد الاسود محاولا انقات منه • الا اننا في هذا الموقف نرى مبالغة واضحة لا مبرر لها • غير اننا نحسد من المعتقدات التي كانت تسيطر على اعمال كثيرة سابقة وذلك لضعف ابراز قوة الملك انجسدية والروحانية المتعلقة بالاله • كما هو الحال في اعمال كلكامشني الاسطورية او غيرها من الاعمال الاخرى • اما النصب المصنوع الموجود على الاسد والتكون من أربعة أسود اعطى تأكيداً وادلاً صريحاً حول هذه النزعة الدينية لآشوربانيبال الذي يقوز فيه • انا آشوربانيبال • ملك العالم • ملك آشور • لقد كانت وصيتي الملكية للملك بذييل الاسد وامر من نينورتا ونيركال الهامي وسياسدي حذمت جميعته بفاسي • (١) اللوح (٥١ ب) ومن الجدير بالذكر انه كان مما يرمز الى قوة وسيادة الملوك عبر المصور ان تظاهر وهي تقاتل الاسود • خاصة في العصر الاشوري الحديث • الذي كانت تمارس فيه تلك العملية • سواء من فوق المركبات او وجهها لوجه • فهناك طبعات اختام اسطوانية ومحتويات تصور الملوك بهذا الوضع • وقد مورست هذه الاعمال بالذات في زمن آشوربانيبال بانواعها المختلفة •

اما الاسد الثاني في اللوح (٥١ ب) فراه جالسا مرتحلا امام احد الخيالة فوق صورة جواد • وهو يلوي بنشاطه في الفضاء وتظهر على هذا الجواد حالة الانفعال والتقهقر المثلة بانتصاب آذانه واندفاع

(1) Stromenger, Eva. The art of Mesopotamia, 1964, P. 452.

رأسه إلى الخلف نجما ما وضع في فيه وخشخشة هيمنة الزلزلة حيث اجساد
انحاء الذهبية. انفسان الذهبية للجمال. وبعد دعوة الطوك خلفه
في صورة شدة من الانسود والسائق انجبه نحو الامام بالحياء ساكنين
لاتبين من ال سواهم يفتنون به كسر معاكس لانجاء المهمة وهم يرتفعون
الطوك وطون رطبا في حالة التحفركما في النلق (١٠١ هـ).

يعد عليها الدمد تلك تحمل هذه الاسود الثقيلة الى مكان
خسا رباطرسة الدقور، الدنية الضيمة لئذاك والتي تحرفها عليها فسي
النلق (٣٥٠).

انتقال بالهيف راجعا :

يصور النحات في اللقى (٥٢) الطوك راجعا يقطن اسدا هاجبا
وقد اتخذ في هذه المازلة طريقة الطعن بالسيف وتبين انحاء فسي
هذا النحت نغرا اسلوب اسود الذي تكلفا عنه سابقا حيث يور فيها
الحالات انقالية التي يتجه فيها الاسد بعد ادراك سرله من القدر
سوي الطوك من مائة الملاحظة تصرف على ان الطوك اتخذ في فسي
بادى الامر القور الذي بعد واحد مهامه مفروفا في جهة الاسد
ما زاده هجانا وراسة النلق (١٥٢). ولا زال خالفا بدرجة تحسو
الطوك وقد بدت حالة النحسب وانما بتوتر عضلات وأوردة وجهه فسي
تكمرة انبائه حيث كان المضاء دورا بلينا في اجادة هذا الشهيرة

وقد ذكرهم الباحثين أن في هذا القتال يرتد الطوك برده
نصارا من "بلد الطوك الواقعة" (١) أن في هذا النلق يوجد كسر

(1) GII, Assiri-La sculpture du royaume de Ashurnasirpal
II du royaume de Ashurbanipal pour l'année 1950, P. 114.

واضح وخاصة في القسم الذي يمثل اليد اليمنى . كما أن مثل هذا النوع من الاستعمال لم يرد في مجمل الأسلوب الاسورية لكن الذي يعرفه . ان الملك كان يرتدى في كفه وساعده واقية من الجلد يستعملها أثناء رمي السهام وقد أرى في مثل هذه الواقية في اللوح (١٥٢) وكان الملك يستعملها لتدعيم يدها أثناء رمي السهام عند إطلاقه وهذه الحالة أكثر منطقية من احتمال القفز المقصود في اللوح (٥٢) فمن الدلائل التي توضح ان الأسد في اللوح (٥٢) هو نفسه في اللوح (١٥٢) هي تلك العلامة الموجودة على ظهر الأسد فوق الكتف الأيسر مما تؤكد على ان الواقية نفذت على نظام التسلسل التصويري . اتبع الفحوصات في هذا النحت البارز التقليد المعهود وذلك بتثيل الملك بحجم أكبر من الأشخاص الآخرين إلا ان العلامة في هذا الحجم لم تكن بالدرجة المؤثرة على التكوين العام للجسم الذي ولا حتى على القيمة الفنية . موضوع قتال الأسد وجهها لوجه من قبل الإنسان يترد في الاختتام الاسطوانية من المعبد الاسوري الوسيط والحديث على حد سواء ، حيث تربط تلك الاختتام بطائفاً عاماً لحمل المقصود به ككاسرو وهو قتال أسداً بهذه الطريقة اللوح (١٥٣) ويظهر ان مثل هذا الموضوع قد استمر على الاختتام في المعبد البابلي الحديث اللوح (٥٣ ب) كما انتقل الى اختتام العهد الآخميني من المصادر المراقية اللوح (٥٣ ج) ولا يخفى علينا ان قتال الأسد من قبل يمثل أسطوري هو موضوع شائع في الاختتام الاسطوانية من العهد الآخميني .

القتال بالرمح واجزاء :

انه مرغبا فيما سبق نوعين من السلاح في القتال الراجل ، وطبيعة الحال يحتاج هذا القتال الى كثير من الجرأة والخبرة والمهارة . اما النوع الثالث من السلاح الذي استعمله الملك في هذا النزال وفي هذا النوع من القتال هو الرمح كما يبدو في اللوح (٥٤) وبالرغم من فقد ان معظم

هذا اللحي الا ان الحركة التجميعية والت ربحية لن تنفذ قيمتها الجمالية
ويبدو وهذا وانما من المشاكل ما تبقى من هذا اللوح الذي تأنف فيه
حركة اليد اليسرى وهي تمسك بالرمح منقاعة الوسط . محاولا تمرير
الرمح داخل جسد الأسد واليهار قوة الطك في القتال . وتبدو في حركة
اليد اليسرى حركات قوية الاداء لك في اوضاع حالة المناور الفطسي
وتعتبر نوعية اليد هذه من الاممال التميزة بالقسدة والمهارة وهي من
الاداء الصمب في مثل هذا النوع من النحت وقد بدت انبوب ما تكون
الى النحت المدور . واللحي (٥٤) ضحوت على الدلين وتودلي اكثر اتصال
نموذج النحات الصخر .

القتال بالسيف من فوق الحربة :

اللحي (٥٥) منه سوت على المرمر من قسرة الطك . وربانيال . المتحف
البوب اثني . يبدو وفي هذا اللحي حربة الصيد وقد استخدم الطك في هذه
الدارقة اسلوب الداسن بالسيف من فوق الحربة . ويبدو على الاسد الواجب
الى الحربة قد اصيب بسهم في جبهته حيث يظهر القوس بيد الطك . أما
الحارب من الثاقمين على حماية الطك فقد بدت عليهم حالة الاستعداد
بتصويب رماحهم نحو الاسد بحركة متزاغة مع وثبة الاسد . اما سائق
الحربة فقد أخذ يحمي الخيول على الاسراع . سيموا بذلك بحركة
جسده المائلة الى انماام وسده على اجسام الخيول . اصدار النحبات
جميعا اكبر المطلبك بالنسبة للمشاهدين الآخرين . الا ان هذه الحالة
تأخرى على حالة المناور التي تبدت وانحصة بتماقب الاشخاص نحو الحمق
حيث تمكن بمهاراة في تطبيق هذه النظرية بشكل يلزم من امكانيته
كبيرة في التمكن من المادة ومن التكوين الفني . في الوقت الذي تكون فيه
جميع السائقين بارتفاع واسد كماوان هذه الكتل اصححت عبارة من وحيدة
شكاملة ذات بناء معين مستقر وفير قلست .

لنبيد عن علي صهوة الرخاود بالرمح :

اللوح (١٥٦) في هذا العهد استخدم الملك الرمح من علي صهوة الحصان مستعيناً بيده واحدة . وبدلنا ذلك على جملة الملك واستراتيجية في التمديد والتصويب الدقيق في القتل . وهذا ما يؤيد قول جيه ته نقيشة " بأنه حياًداً ماعراً وكذلك فارساً بارعاً . وقد بددت على وحيته الحصان بضخمة مخبريه وعينيه الزاخفتين اللتين تدلان على الرديئة والانفعال ، وكذلك توتر عضلات وجه الاسد ورجليه الاماميتين وممرور مخالفته التي تنكمش ديبانه . بينما تن الهدوء على وجه الملك مبتدئ ذلك في اعتدال قامته . وهذه نوعاً ما بداية الحال ما"ثة مهما يكن لدى الملك قوة . لكن الفخات رغم قوته في التعبير وتحمسه من بعض القيود . ونوعه الفكون بقي قبيحاً بهذه الاعتبار التي سبته بها انتحاتسون انقدماء في تجميل الطوك بالقوة والعدامة . يتكون اللوح (١٥٦) من صحتين يتحلي احد هما الملك ، اما الحصان الاخر فيبقى مبرحاً ممة للحالات الاضارارية . ويظهر في هذا اللوح اسدين احدهما يهجم على الملك من امامه والآخر يهجم من الخلف على الحصان الثاني . وقد اُصيب مخالفته في فخذ الحصان . ومن الملاحظ ان هذه الحركة النادرة تاهل لأول مرة في الفن الراقدي والتي تبدوا رجليه الاربعة في الهواء . وفي مستقرة على راسها معداً بفن الاختتام الاسطوانية التي نفذها انفحات الاشوري في " العهد الاشوري الوسيط " (١) حيث ترينا بمر من انزلان القاضرة في الفضاء بدون ان تلتصق أرجلها الارض . اما أسلوب التناظر لحركة الاسدين في اللوح (١٥٦) تذكرنا ايضاً بفن الاختتام الاسطوانية .

(1) Frankfort, Henri. The art and Archilecture of the ancient Orient London. 1963, P.76.

القتاز بالسهم من فوق مهوة الجواد :

ننتقل الى مشهد آخر من مشاهد السيد من علو ظهر الشيمول وذلك بما اشتمل عليه من التكوين الموزج في اللوح (٥٧) المنحوت على سطح الترمز المتكون من خمسة منحوتات يتقدم العوكب الملائكي من اثنائه متلقيا بدعوة صديقا نرسه نحو الزمردة . وهذا يوزج قابليته ومهارته علو ونوب الخيزر والقاتلة من فوق ظهورها . في هذا اتبع النحات نفس الاسلوب القديم في إبراز الملك وما له علاقة به بحجم اكبر من الكتل المتفرقة لمرزوقته ومناقبه الاجتماعية ومدايقه . فضلا عن عدة العناية بجمالية وجهه ومهبطه المزخرفة واهنية الحسان المزخرفة ايضا بتوزج متناغم بين الوحدات الزخرفية . وما ان الشيمول جيمعا فتح على خط اتقي وأسد فقد اعداسي آيماء كاملا بالصمق الذي يد ورائها من خلال آيمان ثاني الكفة يجاور الملك . اما الترمز الثالث فهو يمد وخلف الملك حاملا رمضا ومسكا باليد نفسها لرسام الحصان الاشرافا بالملك . ويظهر من الشمان بكامل زينت المعهودة وحجمه المميز عن الشيمول الاخرى . اما الشمان الاخر فيقف في آيماء معاكس الملك ويصعد بلباه احد الخدم ملوحا بالسود في انبواء وتبدو علو الحصان حالة انفعال وحفز وانتصاب قاضه مما يوزج لنا انه يقف امام احد الاسود . اما بالنسبة لجمال نسبة توزج الكتل فانه اتبع اسلوب التكرار المنفصل كما يد وانه ان يتحرر من الاسلوب التقليدي . ان هذا اللوح لا يخلو من قيم جمالية وقد ربيعية انماست واتصية في حركة كعالية من عبات الحصان . حيث كانت هذه التماصية على المنحرف الموهود في اللوح . اما في ما يخص الاسلوب الزخرفي المتكامل فقد اعداسي مهية الملك ومناقبه .

اللوحة (١٥٢) تدل على اللوح (٥٧) وهذا يعتبر من ان السهمول الزمردة في دقتها التي ان النحات به مباحات واحة بوحدة زخرفية

نباتية ذات بنسب تماثلي ومرت بايقان ضبابي محسوس. ساياد قيقا فسي
توزيع هذه الوحدات يتم من حسن ابداعي تزييني اذ ان كل جزء منها يعبر
في ذات الفنان الباعث عن الشكل الاصل لخلق الموازنة في هذا التوزيع
والبناء الصفه الخصوية انطاك والتي يفرد بها من الانحاء الاخرى من
ومن الجيد بالذكر ان المطرقات الموعودة على شوب الطنك هي فسمي
السناسي من ابداع الجود مسمي الاريسا الماملين من البان. وزخرفسة
اللبسة من صمغ أوربانيسان تبدو وسداح شبابة هـ حيث تلمر لنا
الوحدات الزخرفية فيما كالأزهار والتجوم وهي مملولة بكل بارز الا ان
النصرار والتقنية انما لينة كان لها دورا كبيرا في تذليل صعوبات هذا
النقش الدقيق علو الرسام وامكانيته في تدوير هذه المادة كما تستطيع من
خاتل هذا الاسلوب ان تعدد حجم الآلة المستخدمة في مثل هسمه
التكوينات الدقيقة التي أبحث بها هذه العمدة ذات طابع تصميمي
تكميلي وتكوين حيون قنض فيه الحياة من خاتل التديرو على وجه
الحيوان وحدقة عينه الواضحة وحركة الطك المعبّر تدويرا مادقا يشعشع
المناهد عند ما يتأخر الى وجهه بانه مشابا بالجمود . لكن ضد
التحليل لهذه الحالة يستنتج ان في جمود هذه الحركة تتجلى محاولة
التركيز الدقيق من قبله في التسييد والتصويب . اما الزايف المزعزعة
والعقراطية على يده اليسر فهي عبارة عن واقية جلدية لحماية يده من
انزلاق السهم . واللحج بأنفله يكون قد اكتسب طابعا تعبئيا زخرفيا .

اللون (٥٨) منسوت علو المرمر من قصر الطاك أوربانيان - المتحف
الهردياني - لندن (حاليا) .

يتكون هذا اللون من ثمانية أسود مهاجمة ومحتدرة وقتيلة ماثلة
ميدان الصيد الذي يجمو. فيه الطاك خالقا بعمرته التي يرتقيها من اثنين
من حراسه وسائق الحرس . اندالط النحات في هذه الفترة ليظهر عن تفهمه

المعيق لذات ربح الحيواني والتعبير الوائحي متشابه في كل اسد ونمير
 كـ حالة من الحالات التي صاحبت هذه الاسود محلاً وفسراً الممانعة
 الحتمية الداخلية لذات الحيوان بسبب سهام الطلح حيث ان في ذلك هناك
 رابطاً جديداً ذاتية لحيوية ليخرج به من الجسود انما اكتشف انما ان
 الفاتحين السابقين لهم وقد حقق بذلك واقفاته الايداعية من خصائص
 تلك النافذة المتطلة في صورة كل اسد حيث يكون لكل منها د راسية
 خاصة مفردة لما تنضجت من قسوة في التعبير الوائحي والحركة والله ريسج
 وتوزيع الكل .

التعال بالرمح من فوق الحرية :

يا لهر انطاك في اللج (١٥٨) وهو يتدرب على القتال بواسطة الرمح
 محاولاً فرار هذا السكين في رمية الاسد الواثب الى الحرية . وقد اُصغيت
 بأنبائه مجلة الحرية وهذه الظاهرة هي غيرة اكر الحيوانات . حيث تنجسه
 صوب كل شيء " محتر " وتتهيج لهذه الحركة بعيد وطم هذا الاسد
 الهيجان الفعلي والراسية التي اظهرها النحات بذلكه حميرة من الالتم
 جراً الجراح التي اصابتها من أثر السهمين اللذين غرزا لعدما فسي
 جهة الرجل اليسرى والآخر في ظهره . تجسدت حالته في هيئة فضائليه
 الخوضرة التي صب فيها انحناءات حساً ضرباً كما في اللج (١٥٨) . وقد
 كان لادناه الطلح وموؤنته في الحركة اكر اكبيراً في الحركه والحمية
 متحداً بذلك عن جسود الحركة . وقد ابرز الفنان انمية " تحيية
 الطلح وعظمته وجالسته في مواضع صيد الاسد من خلال تعبيرة لجسم
 الطلح حيث اشره اكر قسوة وبداها من بائي الاشخاص " (١) . وقد
 ابتعد انما عن تكرار الحركة في جميع هذه الحيوانات . وهذا ظهر

(١) جودى ومحمد حسين . تاريخ الفن في العراق القديم مطبعة
 النجف الاشرف ١٩٤٢ ، ١٨٤٤ هـ ١٩٤٢ .

حركاتها جميعاً متباينة من جوانب لا تسره ومن الأمثلة التي أبدع فيها النحات هو الأسد في اللوح (١٥٨) الذي يبرز وجهه من الأنعام حيث استأجد ذلك في التعبير الحقيقي عن الهيئة الدائمة لوجه الأسد . تبعد و لأول وهلة بأن تعوير الوجه من الامام لهذا الأسد هو التدوير الفردي في الفن الآشوري إلا أن هذه الحركة سبقها اللوح المنحوت بمساحة مواجهة لمصادف كما في اللوح (١٦١) من عهد سرجون الثاني واللوحة (١٦٢) الذي يمثل الملك آشوربانيسال يحمل على رأسه حلة الممصار وصوب سارك في المادة بنسبة ممبد ايساجيد الذي يابن (١) صورة من الامام على كل صلبة . وقد انعكس تأثير هذا الطوب طوي الفن من الآشوريين اللوح (١٥٥) . ولو أمنا النذر في كل الكتل المويضة داخل الحرة في اللوح (١٥٨) لانتابتنا حالة من الإعجاب الجديد لما أجاد النحات في التدقيق الفعلي والمميز لتأدية المنظور التي كما قلنا سابقاً بأنها من أهم سمات الفنون التي يواجهها في النحت البارز لتقليل الانزياح وخاصة في محاولته إبراز حالة المنظور في المساحة التي تساوى فيها البروز لجميع الأركان . ومع هذا التطور والتضيق الفكر والاستيعاب الكامل لخصائص الفن فهو لم يتخط من الأسلوب التقليدي لمهنة النحات في النحت الآشوري .

اللوحة (١٥٨) ب) يبرز عن اللبوة الجريئة التي أصبحت في حالة ذات معنى إنساني بتعبيرها العفوي والمؤثر في الأعماق البشرية والتألق النحات عبر عواطفه فعبسها طمأنينه في كل عذلة من عذلات اللبوة الضخمة والتي آلت على نفسها ألا تستسلم بل قاومت الأسود في هذا الدراما الخفيفة المتأثرة في ميدان الصوت . وقد أبدع النحات في كل شيء .
 لب في صورة اللبوة قسداً . وإنما في جميع الأسود الصابغة والمحتضرة واقتيلة

وإبداع كذلك في الزمان، من المبرور والمشاهد والتمثيل، عواطفه نحو تلك المأسود دون الطيف المتفصل ببرائته وسادته.

ينساب المأخذ تدريجيا إلى أعمق اللبوة، وارتد بها الأهم ما عبرت وطامها، انسيابية الممبرة تمهيرا صادقا في السمات الحقيقية بنسبها، الآلام التي اندثقتها منها، الطيف وكلها العضوية، المتوترة المدروسة دراسة متقنة لتكس قاعدة أساسية بتألفها مع حركة جسد اللبوة في خلوص الحنقة الصميمية بين الكمال والضعف، والذي عبر عنه انفعالات بتماطليه الوحداني بأشياء عن الحقيقة في ما وراء السادس، ليتوصل بأعمال حسنة الو ما خلفته هذه السهام الشائكة التي غرزت في طهرها، ليبر هذا التمسك ما أراد انفعالات أن يحزننا عليه، وإنما هناك حالة أخرى توازن هذه القراءات الدقيقة أن لم نقل أكثر منها قوة، فلو اصفا النظر في هذه السهام الشائكة وبالذات في السهم الثاني، وأجربنا تحليلها علميا غاليا بالعلوم الدايمة، لتبينت لنا مصادرات النعسات الواسعة ونزوحه الفكرى ودراسته ومنحاناته المستفيضة والمتعلمة من واقعها وخاصة هذا بدأ بتفسير سر حالة التلل التي أصابت الالبوة والحوامل النسيبة لذلك، نقول الو أن السهم الثاني هو السبب الأساسي في تلل الجزء الخلفى من الالبوة وذلك لاختراقه الحسود الفخرى ومروره بالانحلال النوكى واختراق جسدها ونزوحه من بدانها.

نستشف من هذا أن النعسات الامورى كان يعرف جيدا بأن الإصابة فسي هذه النعسة تؤدى إلى تمزييل الجزء الخلفى من الحركة، بالرغم من المبالغة في جعل السهم يخترق هذه النعسات إلا أن هذه الحالة كانت قد تبلورت في خيال الفنان، حيث افلح في تجسيد ما بواقعية علمية بديهة.

لذا كان هذا التمهيد صادقا والمصونة صائبة لدى النعسات التي ابداع في انوار طاقاته ابتكارية في الوصول إلى غايته المأمودة ومعرفة مطلقته.

وبالرغم من ذلك إلا أن السهم قد اعدى النعسات اللبوة قوة حيائية تقاوم بهيما مبرها المحتسوم، حيث انتهت بنصفها الأعلى ورأسها الدافع طير، قد مبرها

الإماميتين شجر خلفهما قوائمها الخلفية إلى الدالة من الحركة تمامها •
وما لا شك فيه أن النجاء الشورى قد فطن إلى هذه الدالة من خلال
إجابة بعض الجسود الشورية بنفس هذه الدالة في حرمهم الكبيرة •

لقد ركزت العديد من المصادر على أن الحسن ما موجود مسبقاً
التحليل في السور "سيد الاسود" هو التعبير الذي ظهر على اليد البشرية .
نحن لا ننكر قدرة الفنان الاسوري في هذا الصنف في اظهار هذه
البؤرة بما يتماشى وأمرها وتبررها من الروح التي جعلت نتيجة الحقائق
المهام . وما بقي لديهما من الحياة في مقدمة بعد ما ومنها الرأي الذي
يرتفع الى الاعلى بذكرنا على ما اهد بان الحياة لدى البؤرة هذه هي
دقائق وشوان لا أكثر . فهذا التعبير نبيل عما احس به الفحات من عذاب
تلك البؤرة ليحدث من هذا التعبير تحفيزاً عالياً لدى المشاهد
فالحالة العاطفية التي تروى اليها الفنان الاسوري بذاته والحالة المبهمة
من كيانه وذاته ، هو انه كان يعرف بعد اركه الحسية الداخلية اقرب ما يكون
الى قور (رينيه ويني) استاذ سايكولوجية الفنون التكلية في الكولمبيا
في فرانس . " ليس الفن لهموا او مجرد ترف منها يكن هذا الترف رقيقاً
يسر الفن ضرورة ملحة من ضرورات النفس الانسانية في حوارها الدائم المستمر
مع الكون المحيط بها فاذا أصبح القول بالفن بلا انسان فينهني القول
كذلك لا انسان بل فن " (١) .

بالرغم مما ذكر من اللبوة المحتضرة ، فان التركيز على موضوع هسة ،
اللبوة في الفن الاسود الذي نراه في اغلب الكتب التي تعالج موضوع
الفن ، فائسما وبلاستيك هنريه علو. وجود أنواع من التعبيرات القوة في
موضوع هسة الاسود وجميع الحيوانات الاخرى قد ينتمي او يفوق ما هو

(١) اسماعيل محمد الدين * الفن والانسان دار القلم - بيروت - لبنان
١٩٧٤ م ٥٠٠ ٥٠٠ ١٠٠

موجود من التعبير في الصورة الجريئة . فساد يفور علينا من ان انفسان
الذي عبر عن الالبسة الجريئة هو نفسه الذي عمل اعمالا اخرى للصبيد
صائلة في القسوتوا تمبير والتكوين والابداع كالاسم الذي يربطه على
مؤثرته ونزف دما . فمه جبراء الجراح التي احدثتها الصبيد
الثبت كما في اللوي (٥٨) الذي عبر به النحات عن أم انزف بحركة
النحت الخارجي للبدن . وانفسان انكباب الرقيب وانتميمسرات
ادقيقة والموثرة في صيد الدبير الوحشية والفولان . وكذلك حركات
بمن الاسود التي فاقست الحياة وكأنها كل مماء وكذلك حقيقة حركات
وتمايمس الاسود المعتمدة والتي تنزف دما .

هذا ومن الجدير بالذكر الى ان المرء قد يثنى ان الالبسة
الجريئة هي قداسة مفردة ومنفصلة عن أي موضوع من مواضيع الصبيد التي
نفذها النحات الاسوي . ولكنها في الواقع هي إحدى الالبسة
المستهدفة من قبل الملك . مجموعة أخرى من الاسود واللبوات التي
اصدادها الملك حيث يهتم موضوع واحد ولوح جداري واحد اللين
(٥٨) . فبقي الالبسة الجريئة وبقي الفن الاشوري الصورة الحقيقية
الناقصة من روح العصر وبقي الفن فخورا لحضارة وادب الرافدين الذي
يتحدث عن الاصلية والمجد اعريق . وبقي فن نحت الحيوانات هسو
الاشوري من حيث التعبير الانساني واكثر حيوية ودقة واكتمالا في التعبير .
فكل قداسة جديدة بالاعتماد والتأمل والتحليل تجعلنا بعد ما نتعمق
في فهم الفن الاشوري فهما واقميا حسيا وليس وحيالا .

لقد أكد النحات علم من ارتبه وغيا له الخصب وذلك من خلال
البيضيات المختلفة لاسود العصابة بالسهام وقد بدأت حركتها بعد
انها نزلت الدم لتبين بذلك جملة هامة . الا ان النحات لا يسر
ملقوما . فبما بابرار عذبات الجسد واعدا . فبما انتميمس

باستثناء حالة التعبير على الوجوه. حيث استدلنا باستلزامه الدقيق مسبقا
 التمييز بين الاسود في حالة المهيجان التي تبدد فيها غلظت وأوردة الوجه
 مشرقة كما في اللبي (٥٨) ب ه د (وبين التعبير المرتسم على
 وجوه الاسود القليلة التي ارتخت فيها جميع عضلات وجهها واقلست
 عيونها وابهخت مجرد سداسي ذات تعبير عن الصوت كما في اللبي (٥٨)
 ج ه ه ه و (واهرفي بداية اللبي (٥٨) اثنيان
 من الخيالة احد هـ يلح بسدود في الفناء مشرا حالة الارهاق لـ الاسود
 في ما ردتها . أما الممالجاء الفنائية التي قام بها النحات ، فهي
 انجاز حقيقي في التعبير عن استغلال الفراغ ، بتحركه من خلال توزيع
 الاسود . فحيث وزف الكتل الفراغية لاجل خلق حالة فنية متكاملة مسج
 الكتل الاخرى ، وجعل من هذا الفراغ بتوزيعه مع باقي الكتل فراغيا
 متحركا يعمل على ربط جميع هذه الكتل ، وما يدل على تفهم العميق
 لجوهرية الفراغ وكيفية استغلاله ، قام بابرار هذه القيمة من خلال وضعه
 اسدا ميتا في الفراغ الحاصل تحت الحصان الذي كان له تأثير سلبي على
 الناحية الفنية كما في الأسح (٥٨) .

القتال بالقوس من فوق الحربة :

ومن المشاهد الاخرى لسيد الاسود التي قام بها انطون آمور بانينال
 والذي نفذ على لون مشحون على المرمر وقد عثر عليه في قصر هذا الطبيب
 يبلغ ارتفاعه (١٦٠ سم) المتحف البرياني - لقصدن اللبي (٥٩) يتفعل على
 ثمانية من الاسود المهاجمة والمختصرة والقتيلة . اتبع النحات في هذا اللوح
 نفس الأسلوب الذي اتبعه في اللبي (٥٨) من حيث استغلال الفراغ بتوزيع
 مكوناته الفنية ومن حيث نفس الطابع التراجيدي الا ان ما يميز اللوح مسبقا
 هو عدم وجود حركتين متباهتين في جميع مكونات اللوحين . وكذلك
 اختلاف موقع الخيالة . كما نلاحظ في اللبي (٥٩) صفتين من انحراف

هناك على الجهة اليمنى . يضم الحقل الاول اثنان من الخيالة خطليين باتجاه الملك وقد اتبع نظام التماثل والتكرار الغفصل في كلا الفارسيين ويجوأندهما كالذى شاهدناه في اللوح (٥٨) . يوضع الحقل الثاني على اطلاق الاسد من القفص . اما الحقل الكبير فهو يصبر من ميدان الصيد الذى تهد و الاسود واللبوات متناثرة بين مهاجمة ومحتضرة وقتيلة . وقد عيسر النحلات بكل واسع عن الصمق بكل ما يحويه من معان اعلى بها احياءا كاملا حول صاحبة الميدان الذى جرت فيه هذه الحملة وذلك من خلال الفارس الذى يهد ويحمى فى اعلى اللوح .

ادرك النحلات في اللوح (١٥٩) قيمة الكتلة والصيغ التي تعمل على استقرارها وتوازنها . حيث نلاحظ في هذا اللوح التوازن والاستقرار المتصل بالتكوين الهرمي . كما يوضح ذلك فسي اللوح (٥٩) . امسا اللوح (٥٩ ب) فهو يحير عن قيام حراس الملك بحركة متزاخرة اجساد استخذامها النحلات بتوجيه رماحهم نحو الاسد الواثب الى العربة وكلا الحركات تمير عن عشق النحلات للحركة وجدتها .

نلمس في الالواح (٥٨ ٥٩) التبرير الفطري للتحليل الذى توصلت اليه من خلال توظيف التحليل للخط الذى سعى الى استخلاص جميع رموز له ابعثه العملية في التكوين الذى استقرت جميع المكونات الفنية عليه كل على انفراد في هذين اللوحين وذلك في اعطام من خلال الخط رمزاً للزن . ما يؤكد هذا التحليل هو عدم وجود تحت الاسد الواثب على العربة . من هذا نستدل على أنه قد استفاد من الالواح الفنية التي سبقته مهد كاللوح (١٨ ب) وحتى من مهد كاللوح صيد الحمر الوحشية والفولان واهم التكوينات في هذه الالواح كأنها ساهمة في الفناء . لذا انتبه الى هذه الحالة وقوم بها علم .

ان ما يميز اللوح (٥٩) ، بتلك اللبوة التي اندفعت بجسدها الى الامام لتفقد من أثر السهام متدحرجة بحركة غريبة ذات تسجيل رئيسي ومميز . اما بالنسبة لمعالجة الفراغ فقد كان ذا تأثير كبير على جمالية اللوح وتوازنه وذلك من خلال توزيع الكتل بشكل صائب ومستطاع ملاحظة ذلك بدقة من خلال امتثال الفراغ الموجود تحت الحصان بما يؤيد الفراغ الموجود تحت الاسد او نائب الى السرية باللبوة المتدحرجة ، والتي تبعد فيها حالة الارتخاء والمجزع من الحركة قد أخذت تدب فيها تدريجيا فسي حركة أرجلها الامامية . اللوح (٥٩ ج) وهذه لا تقل ثبقة من حيث التعبير عن اللوح (٥٨ ب) .

استطاع النحات في اللوح (٥٩ هـ) ان يجسد البعد الثالث بمكانياته واساليه الجديدة وثقائمه المألوفة التي تميزها عن جميع أعمال النحاتين الراقدين في كيفية معالجة السطح في النحت البارز القليل الارتفاع . كما انه استطاع من خلال هذا الارتفاع القليل الذي كون به تشكيلاته الفنية ، ان ينفذ من خلاله عمقاً فذة على تطبيق نظرية المنظور بمكانية عالية وحس فسي عميق . هذا فضلا عن الحيوية والقوة بالكتل المضطربة في ايدي الملمس والاشخاص الاخرين التي تبعد وبحركات متغيرة جملة من اللوح (٥٩ و) ذا حركة ديناميكية مرتبطة ارتباطا حيا مع المضمون وتعبير هذه الكتل العراضة عن حركتها بجمالية التكوين من حيث اتحاد الكتل ومن حيث التأكيد على الحركة دون التكرار والجمود .

كان للملك آشور بانيبال على ما يبدو ولوح شديد في صيد الاسود لذا فقد ظهر على هذا المشهد شعرة على الممر في قصر هذا الملك التي توضح عمليات صيده ومختلف الاسلحة كما قلنا وتعرضنا على ذلك سابقا وفضلا عما ذكرناه فسان اللوح (٦٠) تبعد وعطية صيد أخرى للملك في عريشه ونرى في أسلوبه هذا اللوح تقاربا كبيرا في المعاليم الفنية التي تتضمنها هذا اللوح وبين اللوح التسي

تحدثنا عنها سابقا وفي عملية توزيع الكسل الفنية باستثناء "تفاير حركية اللبوة التي انتفضت على قوائمها الخلفية من أثر السهم الذي أصابها في رقبتهما" أثناء بحركتها هذه وحركة الأسد القتل خلف العربة السددي ادار برأسه الى الخلف والأسود التي تطارد العربة يكن النحات الاشوري قد اخذ ابعادا أخرى في عملية التطور الحسي واليداني القسسي والتشكيلي على اساس خلق بناء في متكامل متجسد في كل جز" مسن جزئات مكوناته الفنية ، فالحركة الغير متكررة كانت ضمة النحات في عمله .

تهدو في الحقل الاول من هذا اللوح حركة الملك التي لم نألفها فسي اللوح سابقة وحركة هذه والأسود قد تجاوز بها هيئته .
 اللوح (٦١) المصنوع على العرصر من قصير الطول أشبه بالهيكل (المتحرف البريدياني) وقد فقد الجزء الأكبر من هذا اللوح الا ان ما تبقى منه يمثل اسدا حبيسا قبل اطلاق سراحه وقد عبرت عضلاته المتوترة عن حالة الهيجان التي تبعد و واضحة من خلال القضبان الخشبية

اما اللوح (٦٢) فهو تفصيل من الال الصيد وقد اجاد النحسبات التعبير الواقعي عن حالة الاحتضار متخللة بأسد اخترفت جسده اربعة سهام من الاسام والخلف وهو ينزف بفزارة من جروحه التي جعلته يتباطأ في سيره ولا يقوى على المقاومة وقد عبر عن هذا الاحتضار من خلال حركة الرجسائل اليسرى الخلفية واليدني الامامية فضلا عن النزيف الحاد من فمه في حين انه لا زال محتفظا بشيء من القوة التي بدت على توتر عضلات وجهه وتعبيره دقيق .

بعد انتهاء الملك من قتل الاسود المتواجدة امامه ترفع هذه الاسود بعد موتها من قبل الخدم من الميدان كما في اللوح (٦٣ أ ب) وتجلسب الى مكان خاص ممد لغرض ممارسة الطقوس الدينية عليها وتجرى هذه المراسيم الطقسية بالطريقة التي تعرضها عليها في اللوح (٣٥) .

صيد الاسود بالقوس من فوق ظهر السفينة :

لم يقتصر موضوع صيد الاسود بالكل الذي تم شرحه في بحثنا هذا فقد احدثنا محركات آشور بانيبال موضوعا لم نألفه في كل تاريخ الفن العراقي وهو موضوع لصيد الاسود من فوق سفينة ساهجة في مياه دجلة ومن هنا يتضح لنا شغف الملك وولعه الشديد في قضاء بعض اوقاته يطارد فيها الاسود ومقاتلتها وجها لوجه وهذا من جهة ومن جهة أخرى نأخذ هذه الممارسة ولا شك وكانت وكما قلنا افضل وسيلة لتدريس على انواع السلاح بمختلف الوسائل واللي (١٦٤) يوضح عملية مطاردتها واسلوب محاصرتها باتجاه النهر حيث تطارد من الساحلين الايمن واليسار للنهر من قبل الخدم وكذاب الصيد وهذا لم يكن لها منفذ غير القائمتها في النهر وهنا تلاحظ مبرها المحترم بواسطة سهام الملك وكما هو واضح فسي اللحي (١٦٤) الذي اوضح فيه النحات عملية قتل الاسود بواسطة السهم بعد ان القت بنفسها في النهر وقد هاجم احدها الملك بموشم على سفينة وهنا اراد النحات ان يظهر قوة الاسد وشلالته العترة وتفصيله الدقيق بكامل هيئته دون غمير جز منه في الماء وهذا على خلاف ما جاء به الفن المصري الذي اعطى صفة الجسم المغمور في الماء وكما هو واضح في " نقش احمد جدران مقبرة (تي في صقارة) من النصف الثاني من الاسرة الخامسة " (١) في مصر كما في اللحي (٦٤ ب) . الا ان النحات الاشوري كان يحاول دائما اظهار الجسم على هيئته المامسة دون اللجوء الى حجب أي جز منه . ولهذا الاعتبار فقد انتفت حسابات الضلوع التي كان يحجبها النحات في كثير من الاعمال لاتباعه والتزامه بهذا

(١) شكرى ومحمد انور . الفن المصري القديم منذ اقدم المصور حتى
 نهاية الدولة القديمة . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
 والنشر . الدار المصرية للتأليف والترجمة . ص ١٢٢ .

الاعتبار . الا اننا من جانب آخر وهو الاقل اهمية نلاحظ ان اخيه يوحنا قد
على تفهمه تلك الحالة وذلك من خلال غمره رؤوس جميع المجاذيف فسي
الماء .

نلاحظ احد الاسود القتولة بسهمين من سهام الملك وقد
علق من رجليه في نهاية السفينة بحيث يمكن لنا هذا التصور من خلال
التحليل الدقيق قوة الملاحظة والدراسة الدقيقة لحركة كل عنلة التي تبدو
واضحة في تكور ظهره وتحد ببطائه القوتين تماما مع عمومية الحركة .
وارتخاء رأسه وذيله كما يبدو وانهما شهدا لن الى الاسفل . وتعتبر
تلك الحركة القمة في الابداع والتصور والملاحظة الدقيقة التي ضاهى بها
الفن العالمي المعاصر بأعماله الجمالي ، صيد الاسود من فموق
السفينة يضيف لنا موضوعا آخر من مواضيع طرق صيدها ومحيطها بكل وضوح
شفف الملك بالصيد ومداودة الاسود والبطير بها حيث كانت في الفالسب
تقطن في الاحراش المجاذبة للنهر ، وكما قلنا سابقا على حمد قول آشور
بانيال ، بانها أصبحت لكرتها تهدد الفراعين القاطنين في المنطقة
من الشعب الاشوري .

بعض مواضيع أخرى:

ولم تقتصر اعمال النحات الاشوري في عهد هذا الملك على تصوير
الحيوانات الوحشية التي سعى الملك آشوربانيال الى اصطيادها فقط .
وانما كان له مجالات أخرى غير الصيد بن وكما دته في تصويرها وتمثيل
بالحيوانات الاليفة ، وهذه المحاولات جديدة بالاهتمام والخلابة والدراسة
التحليلية الجديدة لما امتاز به من قسوة في التعبير والاداء من حيث
الحركة والتشريح وتناسق التكرين وتوازنه في جميع هذه الحيوانات . وتشغل
هذه المحاولات بالاهتمام والمجول الصاغة كفنان من المدن التي اخضوعها

وقد تفتن النحات الآشوري في تنوع حركة تلك المجول مما يروى عنه عشقه لهذا النوع من الحيوانات وقدرته في اجادة تصويرها باعطاءها الصفة الجمالية الحقيقية التي تتصف بها برؤسة خطوطها وانسيابيتها ودقة تشريحها وليونة اجسادها التي اضفت عليها جمالية خارقة .

يتمتع فن النحت الآشوري في عهد آشور بانيبال المرتبة العليا في فن النحت الرافدي قديمة ، وهو استمرار للتطور الذي حصل في عهد سنحاريب واسرحدون مما يميز استمرارية المدرسة الفنية الآشورية ، فاللوحسان (٦٥ ب هـ) يمثلان ابقار وثيران . الاول ثورا يجرع عروسة محملة بالفنائم والثاني يتكسبون من ثائفة عجول وهجل آخر صغير . وكلا اللوحين مأخوذ من اللوح (١٢٠ ب) اللذين يمرضان لنا الاسرى والفنائم التي قيسدت الى نينوى من بابل ، والتي اندحرت على يد الملك سنحاريب ، وكلا اللوحين هما من جد اربعة واحدة . عشر عليها في قصر سنحاريب في نينوى ، وهنساك الواح اخرى لفترة هذا الملك تمثل اسرى وفنائم مائة من المدن التي احتلها هذا الملك . ومن ضمن هذه الفنائم عجول ايضا اعطت للسجج جمالية وحركة مستفيضة بالحسن الفني كما في اللوح (٦٦ ب هـ) . (و) . ونستطيع ان نتجسب كل دقيق التعبير الحر الجري من خلال الحركات الواقعية العشبية بالحويصة والمذوبة التي تثير عواطف المشاهدين والاحسان والمتع في تنقل نظره بين هذه الحركات الاقلية هدمجا بكسب ذاته مع كل جز من هذه المجول الغيرة للتعب والتحلل والتأمسل وتحقبا بأنبيها حركة رأس المجول التي تختلف من حيوان الى آخر كائنا تحرك وفق نسج موسيقي عذب .

اما اللوح (٦٥ أ) فهو تفصيل من اللوح (٩ ب) الذي يوضح عطيفة سوق الفنائم والاسرى من مدينة دي شاري العيالية المارة الذكر السبي مدينة نينوى . وقد نفذ هذا اللوح في عهد آشور بانيبال ، حيث تتخلل

في هذا اللوح دقة التشريح ورافعة الخطوط المرونة الأجساد المتوازنة
بكلها الضليعة المدروسة د راسة متقنة . بالرغم من نمطية حركة الأرجل
فقد استطاع ان يحسّر نفسه من هذا من خلال حركة رأس البقرة ذات القرن
المعقوف الى الامام المتأيرة لحركة رأس المجسّل .

اللوحي (٦٥ د) فهو جزء من اللوح (١٩) وهذا اللوح واللوحي (٩ ب)
هما من جدارية واحدة من زمن الملك آشوربانيبال ففي اللوح (٦٥ د)
نقف عند الحدود القصوى للأبداع والمبقرة التي اكتطت بها كسمل
مقومات الممثل الفني وهذا الحدث هو الطفرة النوعية التي حصل عليها
الفن الرافدي عبر تأريخ فنه الطويل . هذا ومعاً لا شك فيه ان أعمال
هذه الفترة تصد من المعجزات الفنية التي تدخل ضمن موصفات الفسّن
العالمي . مستحوذة بخصائصها الفنية الموضوعية وشموخها على اعلى
المراتب والمستويات التي وصلت اليها الفنون العالمية . يتضح ذلك فسي
اللمسات الحرة والجريئة المشبعة بالحياة والنضج الفني اللوحي (٦٥ د)
والتي لم يألها الفن الرافدي عبر مسيرته الطويلة فقد أمتاز هذا اللوحي
بالحركات المتأيرة والمعبرة والمتحررة من التكرار حيث أعطى بحالة التخيير
هذه أحياء كاملاً بقطيع هائل من المجول . وكأنها تتحرك أمام
المشاهد لحيويتها وأجادة تنفيذها في حين ان مجمع المجول خمسة
تقط مع اثنين من صفارها . وهذا الانفلاق نحو أسلوب جديد لم نألفه
الا في زمن سنحاريب وآشوربانيبال الذي تحرر نهائياً من نمطية الحركة
الممهدة سابقاً وقد لمسنا هذه البادرة الرافدية تتكرر بعد أكثر من
اتسعي عشر قرناً في بسند الرافدين عند رسوم الفنان يحيى بن محمود بن
يحيى الواسطي بالذات في لوحته التي تمثل قتلح من الأبل (١) .

(١) امتنهابون هـ . عيسى سلمان ، سليم طه التكريتي (مترجم) . نور القصور
هد العرب وزارة الاعلام - بغداد - مديرية الثقافة العامة ، مطبعة
الاديب - بغداد ١٩٧٣ هـ سلسلة ٢٣ .

النحات في اللوح (٦٥ د) من فلسفة فنية خاصة متجذرة في حركة أرجل
 ودروس المجسول التي تدل على انطباعها للمشاهد كأنه يقع نغمي ينتقل على
 سلم موسيقي كالذي ينتهي بتفلة . وهذه التفلة هي ما مبرء عنه حركة رأس المجل
 الاخير في الجهة اليمنى . وهذا يكون النحات الاسوي قد سجل
 لمسة فنية والثقافة رائحة في الحسن الجمالي والابداعي في عطية الشهد
 المعروفي التي جاءت جميع كلة فحاسة . وقد استحوذ على المشاهد
 في هذا وجملة يكون دفعا مع العمل دون ان يخرج من الموضع قبل رؤية
 جميع اجزاء هذه المجسول فقد جعل الفنان نظر المشاهد ينتقل باستمرار
 خدلول هذه المجسول بذلك د اثرى متقلا مع حركة رأس المجسول وهذا
 تكون حركة المجل الاخير محسوسة سلبا فنيا من قبل النحات . فحيوية
 الاجسام هذه وتوازن ايقاعها وانجامه ، يحق لنا ان نضع هذه الاعمال
 في أعلى مراتب الرقي والتقدم بين الاعمال الخالدة وان ندلج على هذا
 النحات بالفنان المبصر المبدع .

من خلال هذا التحليل لمسنا ان جميع اعمال النحات الاسوي في
 هذه الفترة خاصة . اتسمت بالحركة الغير مبهودة في جميع اعمال الفس
 الراقدي واتنا قلما نلمس حركتين متشابهتين سواء في اللوح الواحد او في
 مجموع الاسلح . وهذا نستطيع ان نقول عنه بأنه عاشق للحركة الواقعية
 التي تبسمت روحا جمالية شيرة . اما من حيث استغلال الفضاء في هذا
 اللوح وسيطرته عليه والتخلب على جموده ، فقد جعل منه كتلة لها خصوصيتها
 الجمالية المتقاربة ارتباطا وثيقا مع الكتل الفنية الاخرى في الفضاءات
 المحركة فملا بين اقدام المجسول وعلمية استغلال الفضاء اعلى المجسول
 بحركة ذكية ونبيهة واقعية تهتم على التأمل والتحليل في اعجاز قدرة هذا
 الفنان بحساباته الدقيقة في الفضاءات المعقدة بكل كل موضوع لذا نراه ها قد
 استغل بحركة طريفة ذيل لحد المجسول برقعة الى الاعلى مسطرا به على هذا الفضاء

الواسع • بالإضافة الى هذا فقد استطاع النحات ان يميز بين البقرة والشور اللذين (٦٥ و) وذلك من خلال :

- ١- تكبير رأس الشور •
استدالة رأس البقرة •
- ٢- اتصاف الشور بالرقبة القصيرة •
واتصاف البقرة بالرقبة الطويلة •
- ٣- ابراز عضو الشور بشكل واضح •
وتصغير اذن البقرة المعتلة •

الفصل الخامس الاستنتاجات والتوصيات

الفصل الخامس

الاستنتاجات والتوصيات

بعد أن تناولنا السورج النحت البارز بكل فصل وانعاشنا سحر
الاسامية للذهل الفني خاصة، وتمرفنا من خلال هذه الألواح على النحت الآشوري
في فترة الملك آشوربانيبال . تم التوصل الى الاستنتاجات التالية :

١- اقتصرت الألواح البعد اوية بهذه الفزارة وهذه الاحجام الكبيرة
على مادة المرمر المتوفر محليا . وقد كان يستخرج من مقالع
بكميات كبيرة ويقطع حسب الاحجام . وقد عثر على هذه المقالع
في منطقة (بلطاي) اسكي موصل حاليا التي كانت تعتبر مسكن
أهم المقالع في ذلك الوقت . والسبب الاساسي في استخدام
هذا النوع من الحجر هو :

أ- وفرة هذه المادة القريبة من سطح الارض وسهولة استخراجها .
ب- سهولة الحفر على هذه المادة لعدم صلابتها بالشكل السدي
يتميز العمل عليها بآلات بسيطة .

هذا ومن الممكن الاستفادة من هذه المادة في الدراسات الاكاديمية
ذات الاختصاص .

٢- اتبعت اساليب علمية في ربط وتثبيت ووصف هذه الألواح على
الجدران ، بعد جلبها من مقالعها على شكل الواح بأحجام واحدة ،
وتختلف بشكل مدهأى خارج القاعة . ترصف على الجدران داخل القاعة

ومن ثم ترتبط واحدة بالأخرى بأحكام بواسطة مادة الرصاص السميكة
المتصلب من الزاوية العليا للتي • بعد ذلك يتم تذييب الصليب
المراد المعمد عليها حتى تصبح سطحاً مستوياً واحداً •
أما أسفل هذه الألواح التي تثبت داخل الأرض • فقد كانت تالمى
بمادة القار المازلة • يتم تنفيذ المواضع على هذه الألواح موحداً
في أماكن وجودها داخل القاعدة • وقد توصلت إلى هذا الاستنتاج
ليس من خلال دراستي لهذه الألواح فقط وإنما كان لنفاثتي الميدانية
لأحدى قلعات قصر منجارب واطلاحي على الألواح الموضوعة على
الجدران أن زادتني يقيناً بأن مواضع هذه الألواح كانت تنفذ داخل
القاعدة وليس خارجها •

٣- بعد أن تتم هذه التحضيرات يتم تخطيط الموضع على هذه الألواح
بواسطة اللون أولاً ومن ثم يتم تنفيذ بواسطة آلات خاصة مصممة
لهذا الغرض • وهذه الحالة تطبق على جميع الألواح الفنية التسمي
اشتملت على المواضع الحربية والدينية والصيد •

٤- اعتماد تخطيطات تفصيلية للمواضع قبل التنفيذ والمأخوذة من
مواقع الأحداث كالحربية والصيد وبقايا الدينية أيضاً التي تجسرى
فيها ممارسة الطقوس داخل المعابد وأماكن عبادة أخرى •

كما أنه يتم إعداد نماذج مصغرة من الطين (التي ٧ ب) لكسل
موضوعة من أنماط المعاد تنفيذها على الألواح قبل المباشرة للتمكين
من تفاصيل التي الكبير • وهذه تعد طريقة متقدمة يمكن من خلالها

استيعاب المصاحبة الممدة لهذا الغرض وما يتبع ذلك من اريقة تقسيم اللوح وتحديد المساحات والفراغات وامكانية صيغة الموضوع بشكل مدروس .

٥- في حالة تنفيذ موضوع ما على اللوح الجدارية ذات المساحات الواسعة ، لا بد ان يلقى النحات صموداً في دقة وضبط تفاصيل التكوين العام للموضوع وخاصة في اسلوب التكرار المشار اليه في الاسلوب (٣٣ ٤٧٥ أ ، ب ٤٨٥) . الا ان النحات قد ذلل هذه الصعوبة وذلك باستخدام المرحبات في تنفيذ التصميم . وتتمدد هذه الطريقة من الطرق المتقدمة . حيث يمكن من خلالها المحافظة على دقة التصميم الاساسي للوح .

ولا بد من دراسة المواضيع التي اشتملت على اسلوب التكرار سواء للفترة المشار اليها في هذا البحث ، او اللوح اخرى تشمل نفس الاسلوب في فترات سبقت هذه الفترة ، للوقوف على ودراسة دراسة متقنة لدعم تواصلها وانضاجها بصيغ معاصرة .

٦- ظهرت اساليب جديدة في الفن الاشوري في عهد الملك آشور بانيبال واكتسبت السمة الشخصية لهذه الفترة والتي تبلور فيها الفن واكملت عناصره الفنية التي تميز بها الفن من الفترات السابقة . وتتلخص هذه الاساليب بما يلي :

أ- اسلوب تقسيم اللوح : هو من الاساليب المتطورة الذي وجد النحات في تقسيم هذه اللوح مجالاً خصها في التعبير عن

كثير من الاحداث وذلك بتوليف جميع الفروقات والمساخسات
التي استحدثت نتيجة هذا التقسيم في حشد اكثر عدد
ممكن من الاشكال سواء اكانت انسان او حيوان او نبات
ضمن اللوح الواحد في التعبير عن حالة ما . وكان اتجاها
النحات في النحت البارز توظيفاً للسمي وراء تدوين حوليات
الطبيب كمل اكثر دقة وواقعية تماشياً مع سياسة الدولة . وقد
اعتمد النحات في هذه الالواح عموماً اسلوب المرد القصصي
الذي اصبحت له بداية ونهاية وهو ما يصرّف بالتسلسل
التصوري . وقد اجاده بشكل دقيق وجدي يمتد على
التأمل والتحليل والدراسة . وما لا شك ان هذا الاسلوب
يتوافق وكل عصر .

اذن لا بد ان يكون لدى الفنانين اتجاه جدي فسمي
اتباع هذا الاسلوب وتلاويه بالصورة التي تتسجم مع واقعنا
الماضي . ومن الجدير بالذكر ان ما جاء به الفنان الراحل
جواد سليم في جدارية نصب الحرية . ما هي الا عملية
جديدة في تواصل مسيرة الفنان الراحل .

بد تحسن النحات من بعض الرموز الدينية ، او تم تحويلها فسي
بعض النحات الى اشكال جديدة ذات خصوصية امتازت
بها هذه الفترة بالرغم من قلتها . وكان الاكثر تركيزاً على
العواضيق الدنيوية ، التي انصبحت على تدوين حوليات الطوك
في المحارك والصيد والاحتفال .

ج - اعتبار الفن كواجهة لغنية وتوليفية لأفكاره من أجل لصيانة الدولة .

د - أن أسلوب التكوين في الولوج المبدع ، التي تمتد من الفصل الاعمال النحتية البارزة ، تدهت أعمالا ذات امكانية بالهيسة في التعبير بتوليف عناصر التشكيل بصيغ ابداعية عالميية التقنية .

يمكن الاعتماد على هذه الاساليب الجديدة لعلاء ، من حيث الشكل والمضمون ، في الاعمال الفنية المصاهرة لما تخله من اصالته فنية عريقة .

و - في الالواح التي اشتملت على المواضيع الحوية قسمت الى حقول ونصوف افقية . وقد تراوحت هذه التقسيمات بين الحقل الواحد والخمسة . فاللوح (١٢) ، تدمن حقلين يشكل الحقل الاول صفين من الاسرى المياليين والحقل الثاني يشكل ثلثي اللوح متضمنا السرد الكامل للممركة .

تمكن النحات في سرد هذه الحوادث من تدليق العناصر الاساسية التي يتضمنها العمل الفني . ومن هذه العناصر التسمي استخدمتها بشكل جدي ونحن هو المنظور المشار اليه بدقة في الالواح البجطة على حصر وعلى مدينة خمانو الميالية ولسي مدينة دن شاري الميالية والراح اخرى تطرقنا اليها في الفصل الرابع . كما اخارت الراح فترة آشور بانيال بحرية الحركة والتعبير الدقيق لدى الانسان والحب وان باتجاهات متداورة مفاهيمها

جاءت في الفترات السابقة ، بالرغم من تقيد النحات بترانيم من
نحتية موزونة معدة تقضي باستخدام حجم كبير للملك قياسا
ببقي الشخص .

هنا ، على ما تقدم يمكن ان تأخذ هذه الأساليب في التعبير
امكثا لا تمسجم والحياة المعاصرة وترقي الى التدوين التاريخي
للاحداث . مستلهمين من الفن المراثي القديم صيغا جديدة .

اعطى النحات الاشوري الفراغ أهمية كبيرة له سلبية
واجابيته على التكوين العام للموضوع الفني . واعتبره كتلة يوازى
في حساباته الهوئية الكتل الاخرى . وما اشير اليه فسي
اللوحة (٢٠) والذات في الفراغ المحصور بين الملك والملكة ، لهو
دليل واضح على استيعاب النحات لقيمة الفراغ الجمالية . وكذلك
الحال في اللوحة (٢١) .

كما سعى النحات لخلق التوازن في سبيل إعطاء حالة
الاستقرار في موضوعه فقد اجاد تطبيق ذلك من خلال عملية التناظر
والتطابق وهذا ما نراه في اللوحة (٢٠) على جانبي النقطة المركزية
المتشكلة بالملك والملكة .

٧- امتلاك النحات حسا استطاع من خلاله ان يستخدم النسب المثلى
للجسم والتكوينات الاخرى . كما امتاز في الدقة بالتعبير والتصوير
وذلك من خلال إعطاء الملامح المميزة للاشوريين عن الاقسيوم
الاخرى في سحنة الوجه فضلا عن الذي يرتد عنه من ازياء .

- ٨- التأكيد على عذقة الشكل بالمضمون .
- ٩- استخدام التشريح بدقة متناهية في كافة الاعمال النحتية البارزة وخاصة الالولج الدينية والولج الصيد . فالدقة في رسم وانجاز حركات الاجسام البشرية والحيوانية تحتم معرفة النحات بمسار التشريح الذي قطع فيه شوطا لا يستهان به .
- ١٠- لتبصر النحات الاشوري الخط عاما اساسيا في تحديد مكونات العمل الفني بواسطته يتم تفسير الاشكال . وقد اشير الى ذلك من خلال تحليل عناصر العمل الفني الى ان النحات ادر كقيمة الخط انفية والجمالية واهميته الكبيرة في العمل الفني . لهذا لجأ الى توظيفه بصورة تتم عن تفهمه الكامل لهذا المنصر المهم في التعبير عن الناحية الرمزية .
- ١١- ان فن النحت البارز هو من الفنون التي تدخل ضمن الممارسة والهندسة البنائية فهو في هذا المجال ايضا يكن مادة غنية لاستفادة المهندسين المعماريين وتوظيف مثل هذه الفنون فسي تزيين المباني الرسمية والشعبية .
- ١٢- ايجاد دراسات تطبيقية متخصصة واعتماد اساليب النحت البارز في الدراسات الاكاديمية .

الملاحق

المصادر العربية والأجنبية
الأنواع
ملخص الرسالة باللغة الانكليزية

المصادر

- ١- الاحمد ، سامي سعيد . سومر ، كتابة التاريخ عند الاشوريين .
١٩٦٩ مج ١ ص ٢٥٤ .
- ٢- الباشا ، حسن . تاريخ الفن في العراق القديم ، مكتبة النهضة المصرية .
- ٣- البدرى ، عبد اللطيف . من الطب الاشوري ، مابغات المجمع العلمي العراقي ، ص ٨ .
- ٤- الجادر ، وليد . الحرف والصناعات اليدوية في العصر الاشوري المتأخر
مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٧٢ .
- ٥- الميبل ، سيار كوكب علي . بين النهرين ، الاشوريون في التفسير
اللاهوتي للتاريخ " مجلة فصلية حضارية تراثية ، موصل ، العراق .
- ٦- الحوراني ، يوسف . الانسان والحضارة ، مدخل دراسة ، الحضارة
والفن ، منشورات المكتبة المصرية - بيروت ، صيدا ١٩٧٣ ط ٢ .
- ٧- اسماعيل معز الدين . الفن والانسان " دار القلم - بيروت - لبنان
١٩٧٤ .
- ٨- افلا ، عبد الله أمين . بلد - اسكي موصل ، تاريخها وآثارها ،
١٩٧٤ .
- ٩- المدور ، جميل افندي نخلة . تاريخ بابل وآشور ، بيروت ١٩٦٢
مسيحية .
- ١٠- استغناولين ، د . عيسى سلمان سليم طه التكريتي (مترجم) ،
فن التصوير عند العرب ، وزارة الاعلام ، بغداد - مديرية الثقافة
السامة ، مطبعة الاديب ، بغداد ١٩٧٣ ، سلسلة ٢٣ .

- ٢١- سليمان ، عامر ، المراق في التأريخ ، مجموعة من المؤلفين ، بغداد ١٩٨٣ .
- ٢٥- عبد الحميد ، زايد ، المراق الخالد ، مقدمة في تأريخ حضارة الشرق الأدنى من تقدم المصور .
- ٢٦- علام ، نعمت اسماعيل ، مقدمة في تأريخ الشرق الأدنى من تقدم المصور حتى عام ٣٢٢ ق م ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ .
- ٢٧- فشنسو ، مجلة المصور ، " رحلة فشنسو الى المراق في القرن السابع ق م ، دار الحرية للطباعة ، سومر ، المؤسسة العامة للشارع ١٩٧٦ .
- ٢٨- لارسن ، م ، ب ، سومر " المؤسسة العامة للشارع ١٩٧٩ .
- ٢٩- لويد ، سيتون ، سامي سعيد الاحمد ، (مترجم) " آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الاحتلال الفارسي " مصر الاشوري الاخير ، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ .
- ٣٠- لابلت ، ونييه ، د ، وليد الجادر (مترجم) سومر " الطب البابلي والاشوري " مطبعة الجمهورية ، بغداد ١٩٦٨ .
- ٣١- مطر ، أميرة علي ، فلسفة الجمال الاحسان بالجمال مشروع النشر المشترك ، آفاق عربية - بغداد الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- ٣٢- مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، حضارة المراق " تأليف نخبة من الباحثين المراقين " وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥ .
- ٣٣- مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، سومر ، نينوى ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ١٩٦٩ .
- ٣٤- مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، التراث والحضارة " مواضيع استكمال اللبن وحمايته في الانبيسة القديمة " دار الحرية للطباعة ١٩٨٣ .

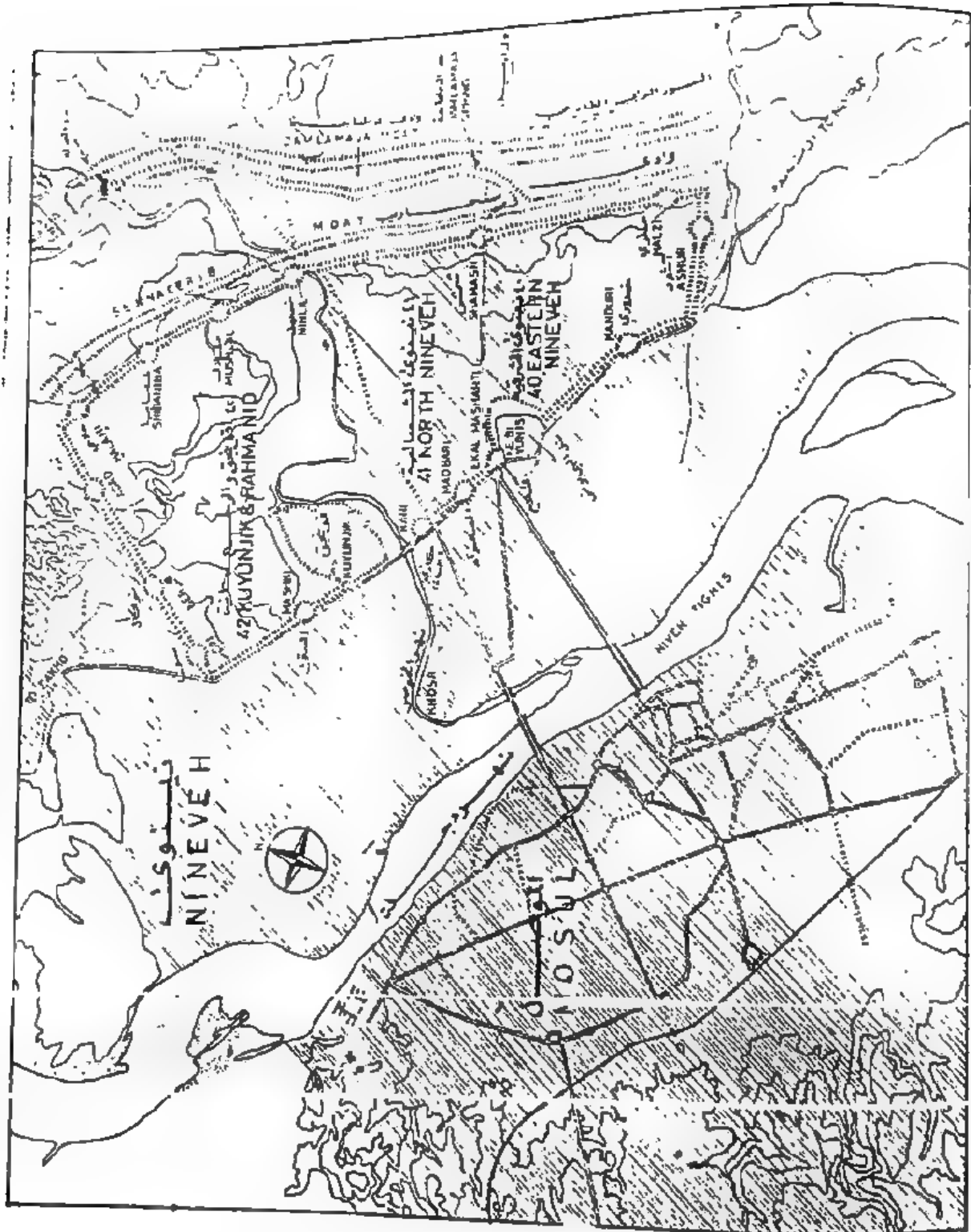
- ٣٥- مظلوم ، طارق عبد الوهاب . نيسوى قصر آشور بانيبال ومكتبته ، وزارة الثقافة - مديرية الآثار العامة - بغداد - ١٩٧١ .
- ٣٦- مظلوم ، طارق عبد الوهاب . الأزياء الاشورية - مائة الجمهورية ، ١٩٧٧ .
- ٣٧- مورتكارت ، انطون ، د . د . عيسى سلمان ، سليم دله التكريتي ، (مترجم) ، الفن في العراق القديم ١٩٧٥ .
- ٣٨- هاوزر ، ارنولد ، د . د . فؤاد زكريا ، (مترجم) ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ .

المصادر الأجنبية

- 1- Barnett, D. Assyrian Palace Relief. London, 1960.
- 2- Frankfort, Henri. The art and Architecture of the Ancient orient, London, 1963.
- 3- GLI Assiri. La Scultura dal regno di Ashurnasirpal II dal regno di Ashurbanipal. foro roman Cria marga April. 1950.
- 4- Gadd, C, J. The Assyrian Sculpture. London, 1934.
- 5- Hall, H, R Babylonian and Assyrian sculptures in B.M. 1928.
- 6- Luckenbil, D, D Ancient record of Assyria and Babylon V.11. Chicago. 1926.
- 7- Layard, A, H Nineveh and Babylon 1853.
- 8- Layard, A, H. Nineveh and its remains 1850.
- 9- Layard, A. H The Mounments of Nineveh 1848.
- 10- Beek, Martin, A. Atlas of Mesopotamia. London. 1926.
- 11- Madhloom, T, A. The chronology of Neo Assyrian art. London. 1970.
- 12- New standard Encycloped Vo-11 Standard educational corporation.
- 13- Paterson, A. Assyrian sculptures 1915.
- 14- Ragozino, Zenaide, A. Assyrian from the rise empire to the fall of Nineveh.

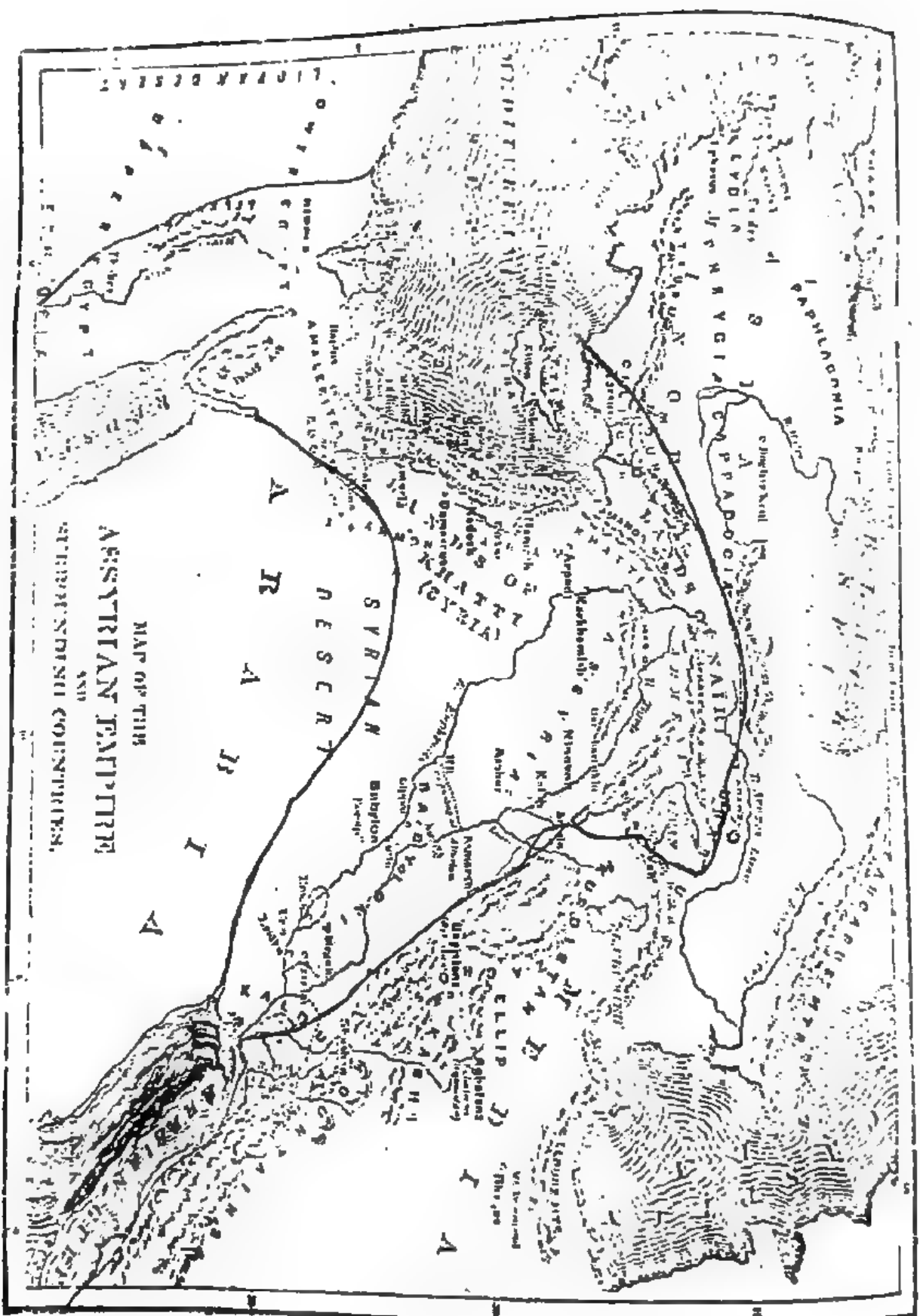
- 15- Reed , Golean. Archaeologische Mitteilungen aus Iran
Neue Folge band-1970.
- 16- Stromenger, Eva. The art of Mesopotamia. 1964.
- 17- Stevenson, S. The art and architecture of ancient
Egypt , 1958.
- 18- Welsh, H.A. Atlas of Mesopotamia 1962.
- 19- Woolly, Leonard. Mesopotamia and the "Middle east"
Methum London, First Published in 1961.

الألواح

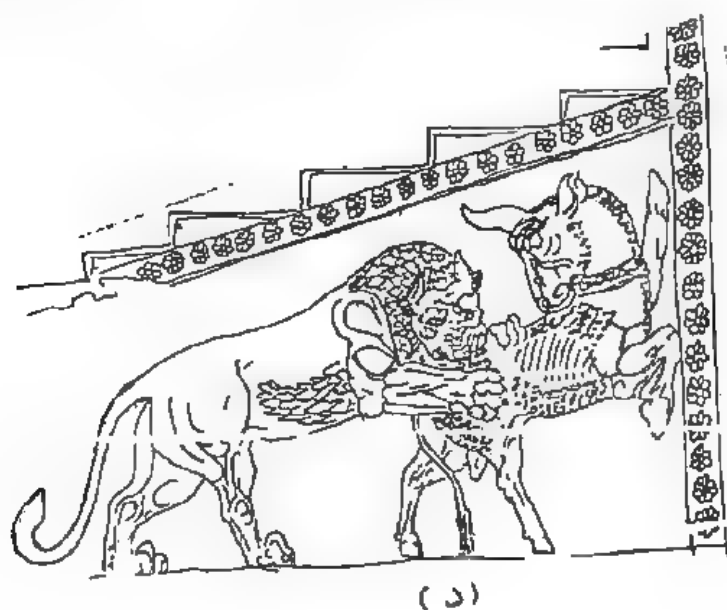
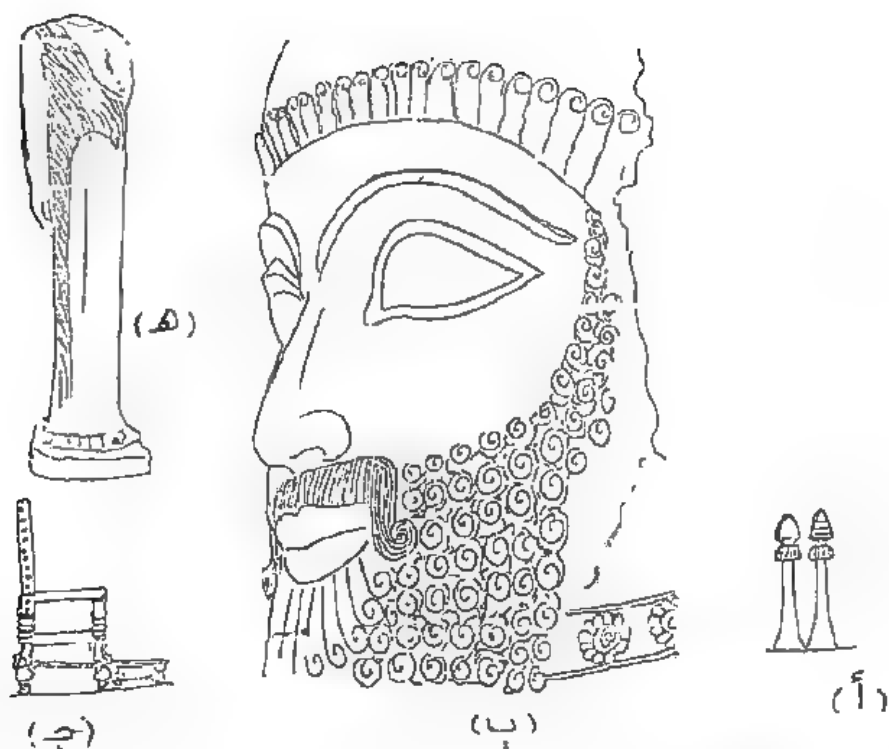


الملاح (٤)

خارطة نينوى

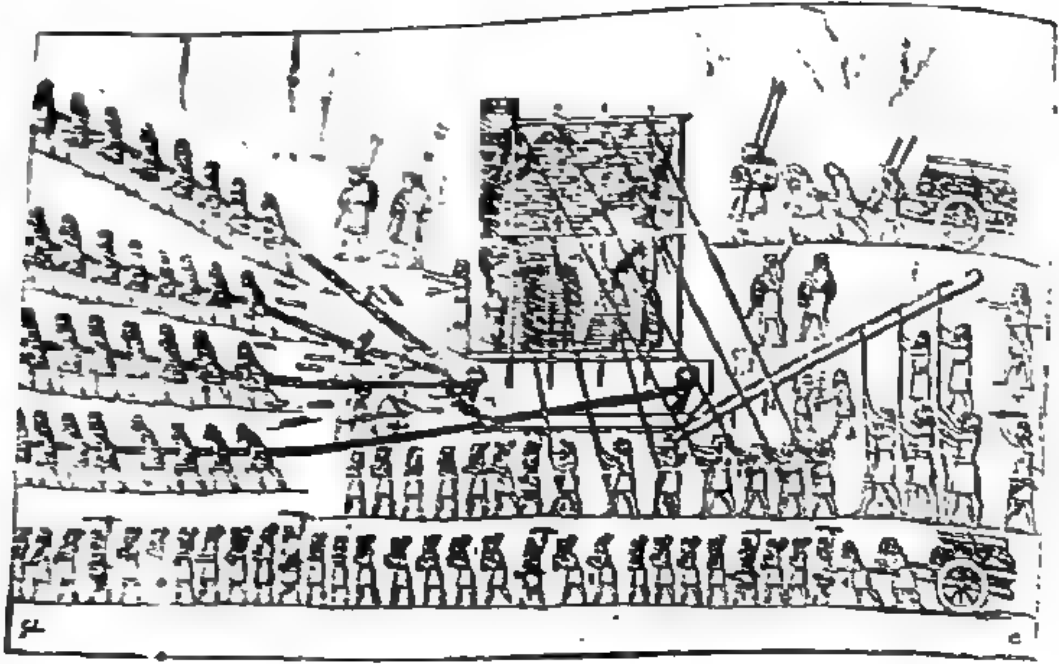


الخريطة الإمبراطورية الآشورية
البحرية (٢)

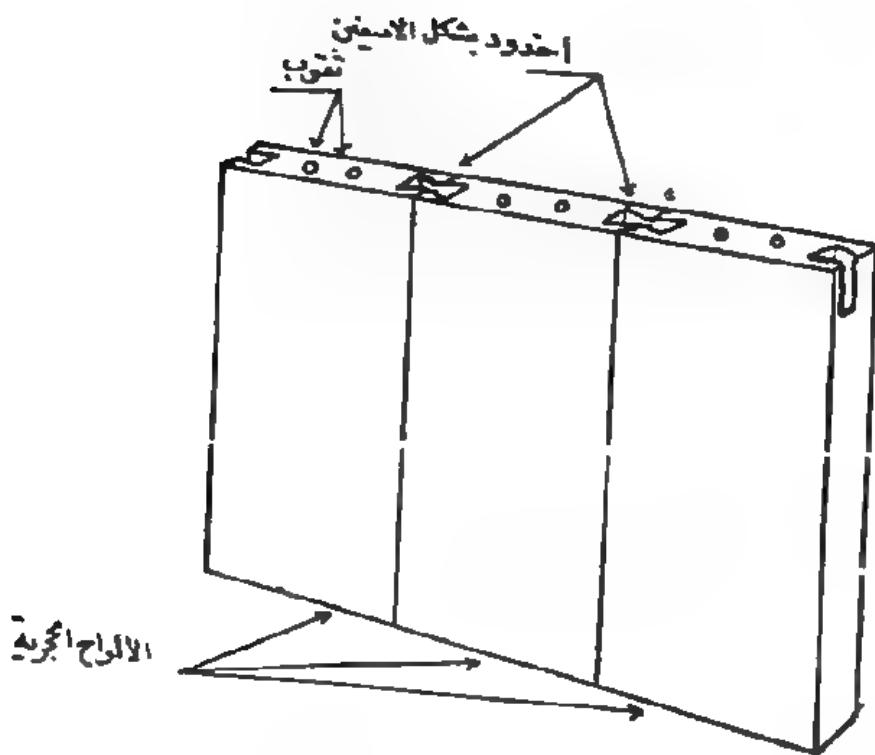


اللوحة (هـ)

تأثير الفن الآشوري على الفن الأخميني والاعريقي



(لوح ١٦) طريقة نقل الثيران المعجنحة .



(لوح ١٧) عملية ربط الألواح وتثبيتها على الجدران .

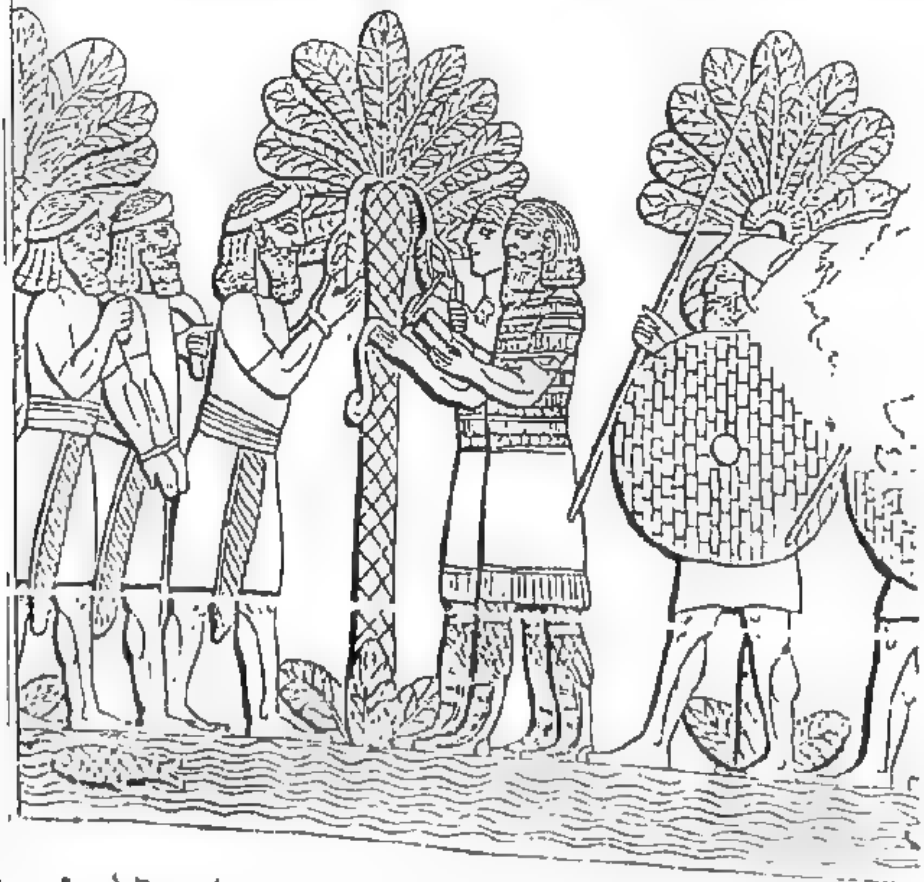
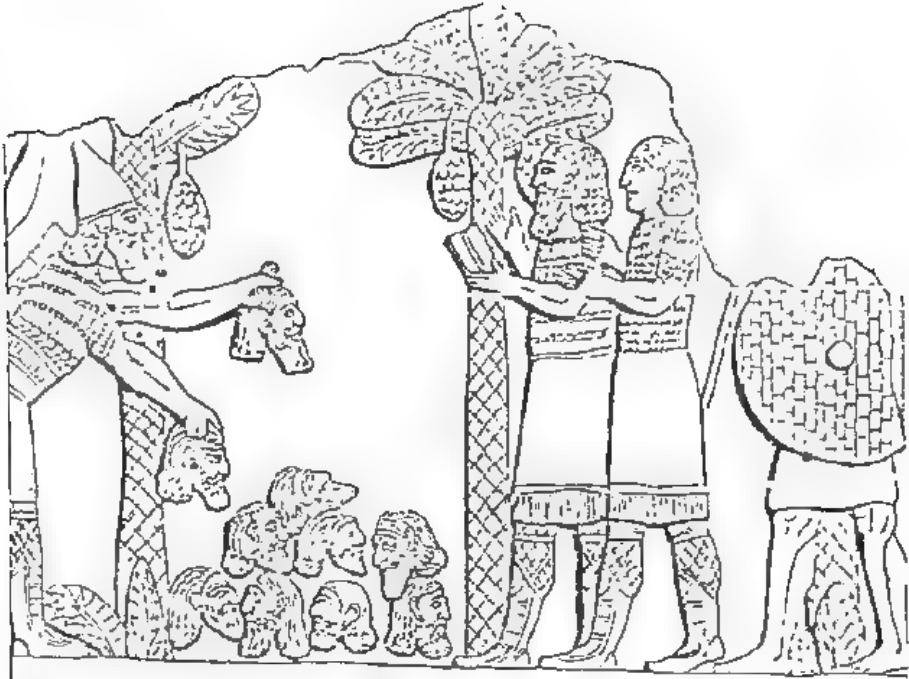


(د)

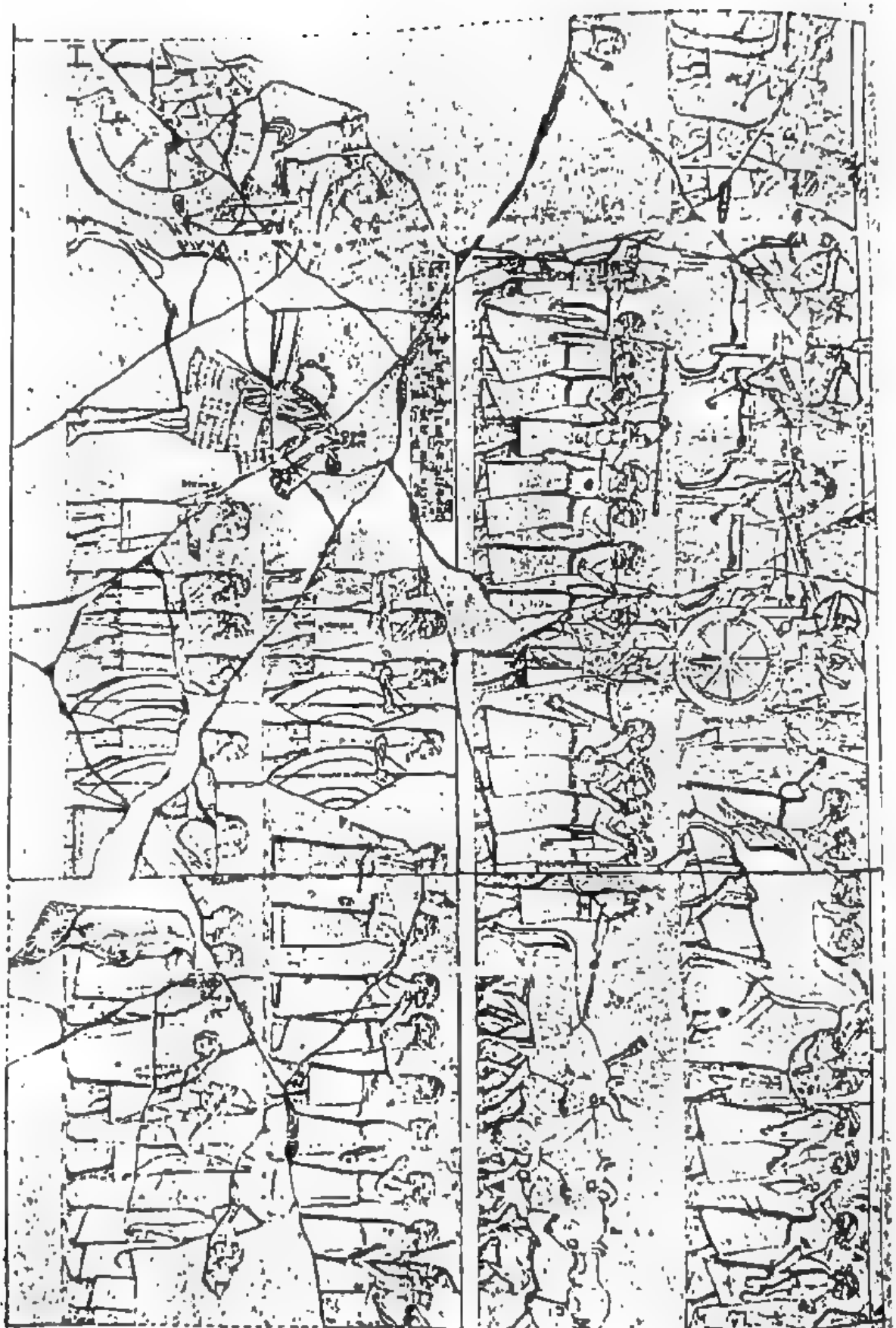


(ب)

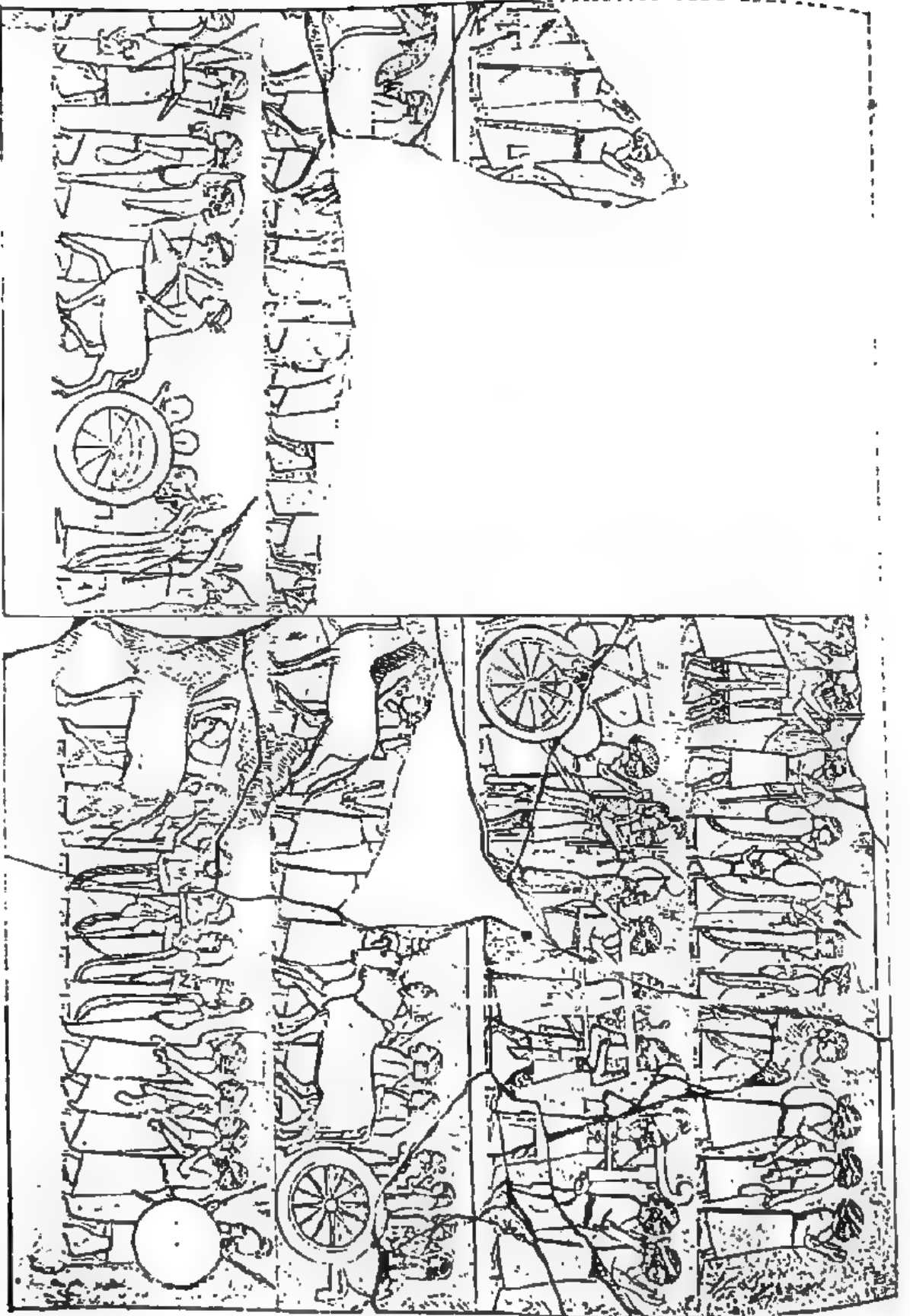
(لوح ٧) نغادج طينية مصفوفة



(لوح ٨) عملية جرد القتلى والأسرى على لوح من الطين وقطع الجدران



(لوح ٩ أ) الحروب ضد الهيلانيين في دن مشاري

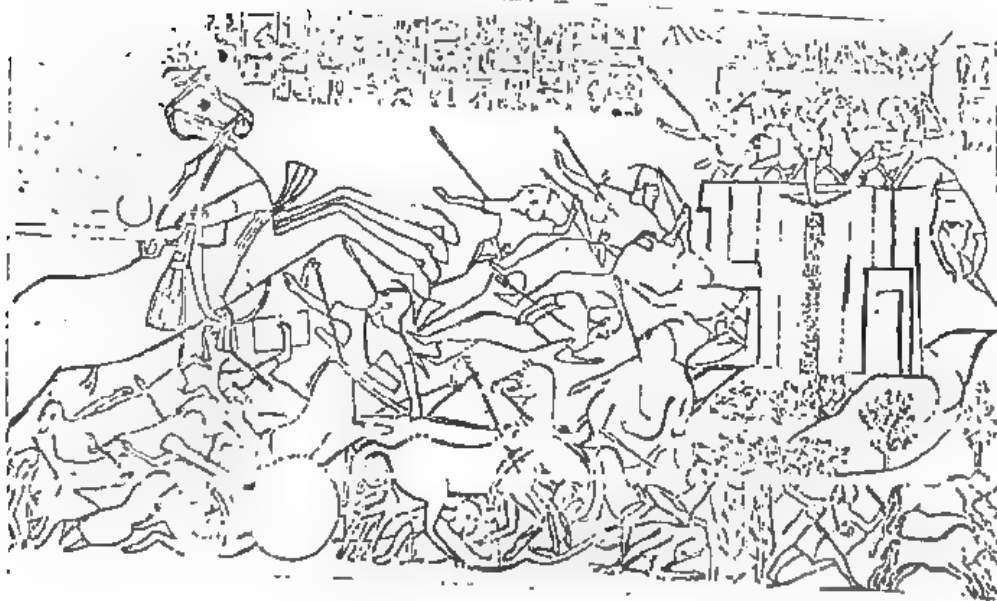


الرجوب: الكون ضد العملاء بين في دن مشاري

(أ)

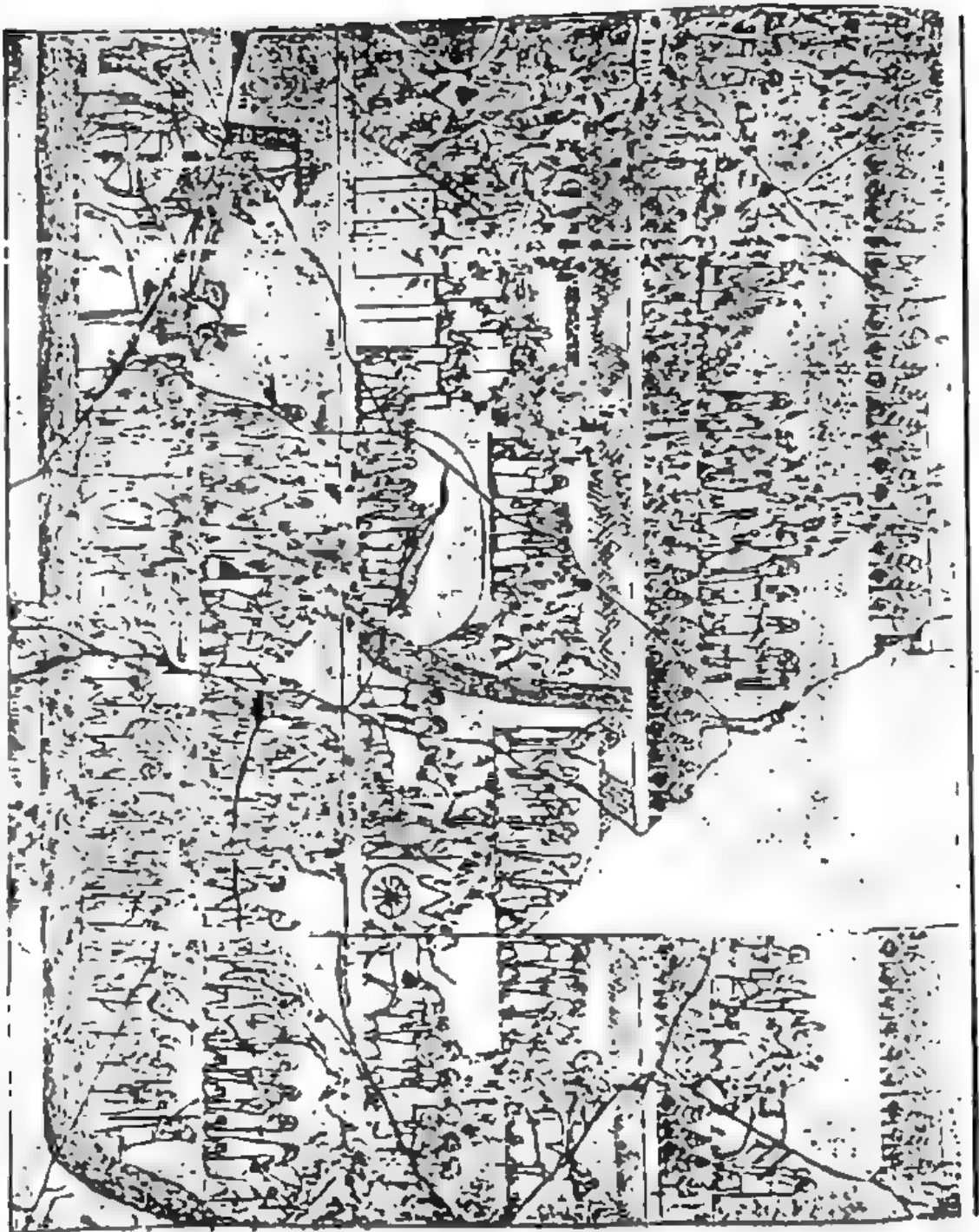


(ب)

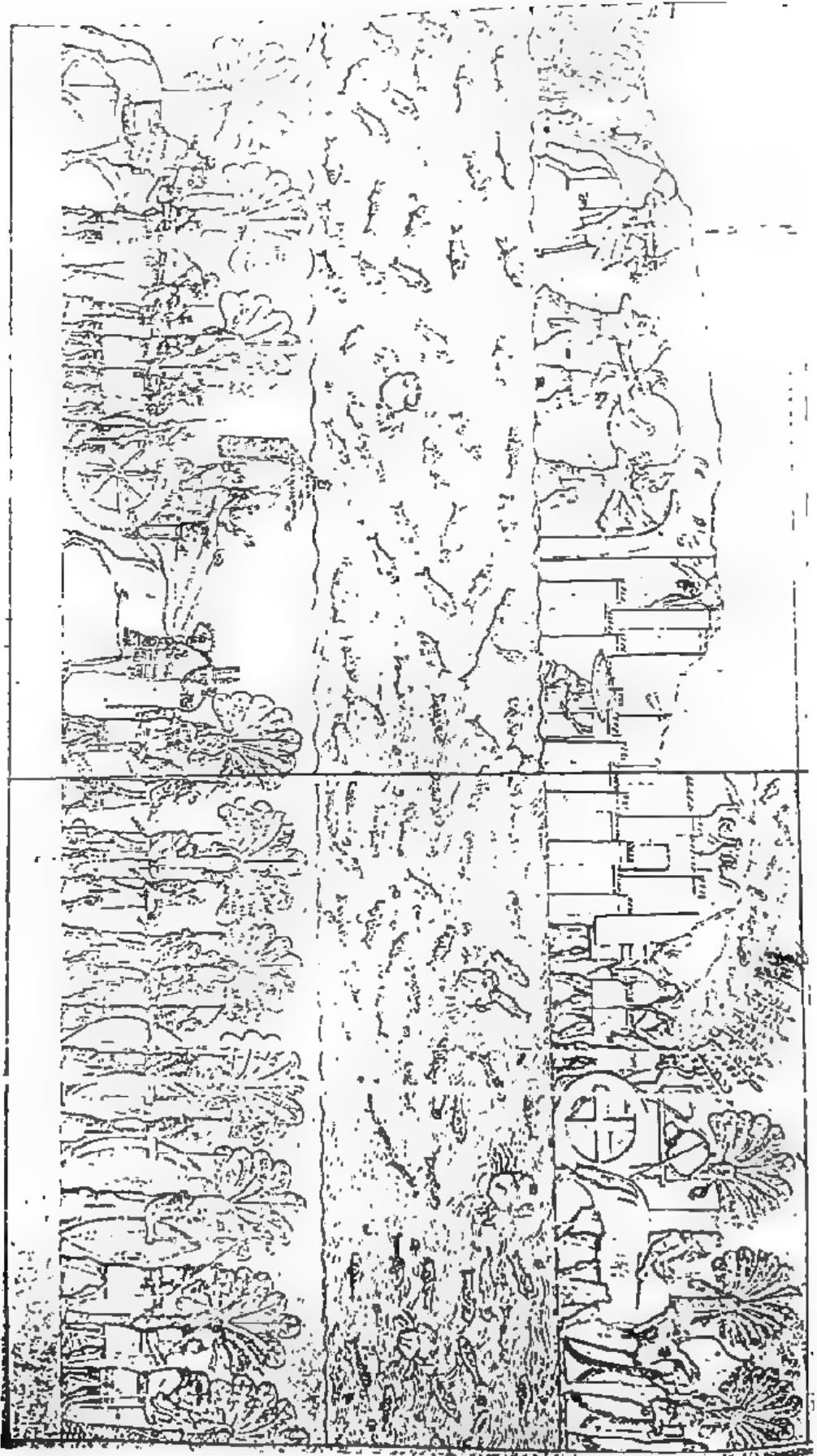


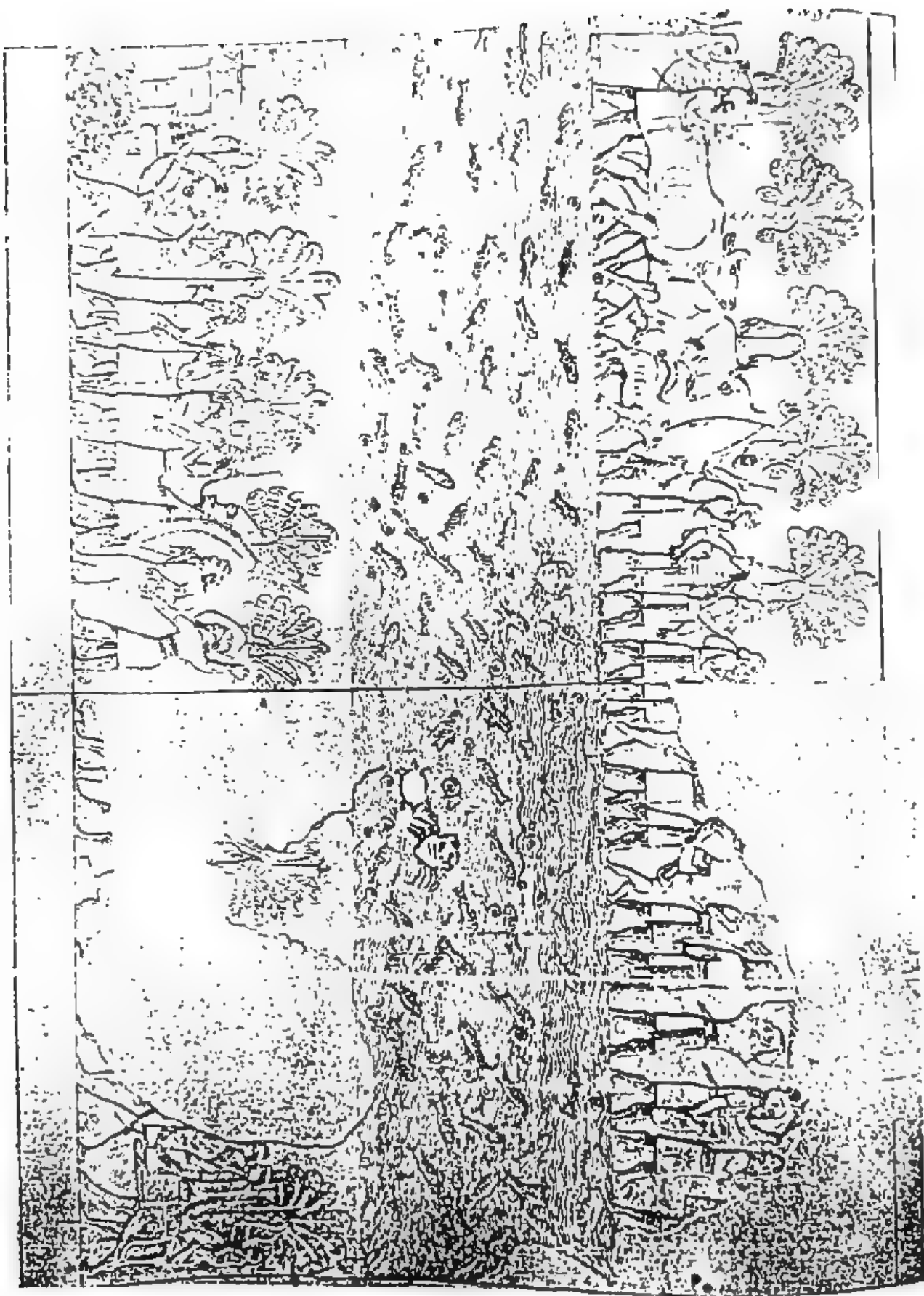
(لوح ١٠) أسلوب الفن المصري الذي تأثر به الفن الآشوري

(لوح ١١) الكهنة يذبحون الكبش المقدس

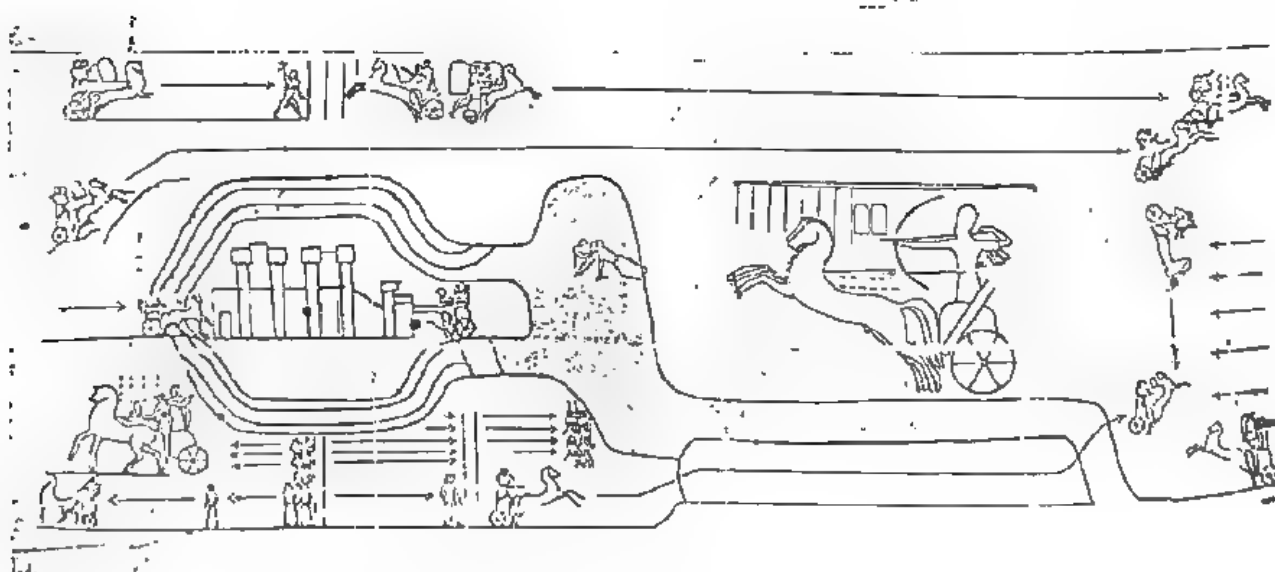
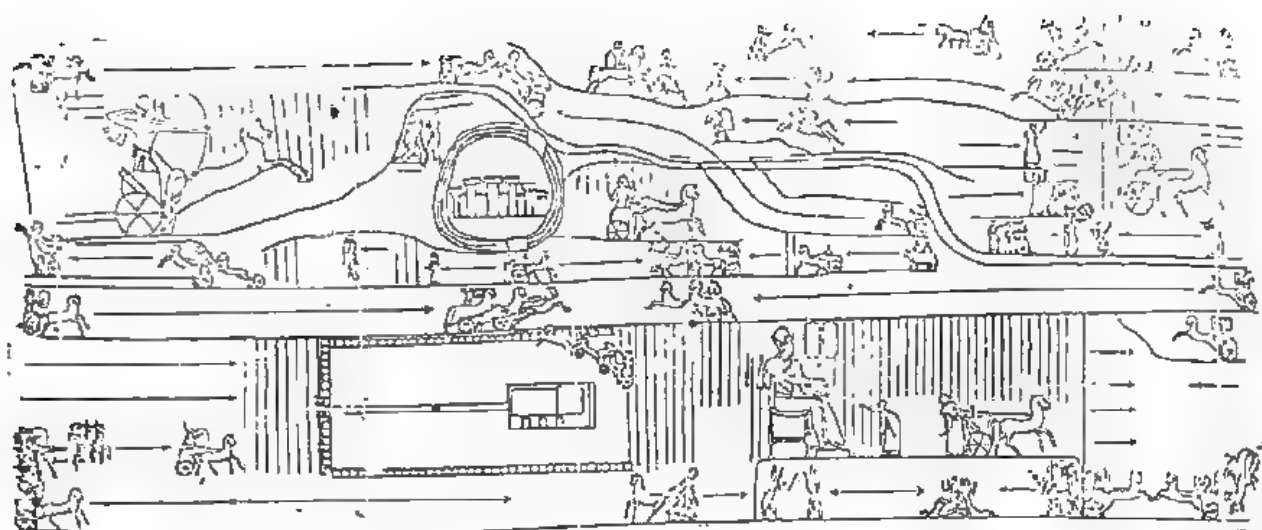


(لوح ٥) رحلة سفاريين العسكرية ضد بابل





الوج ١٢٠) حملة سنطاريا العسكرية ضد نابيل

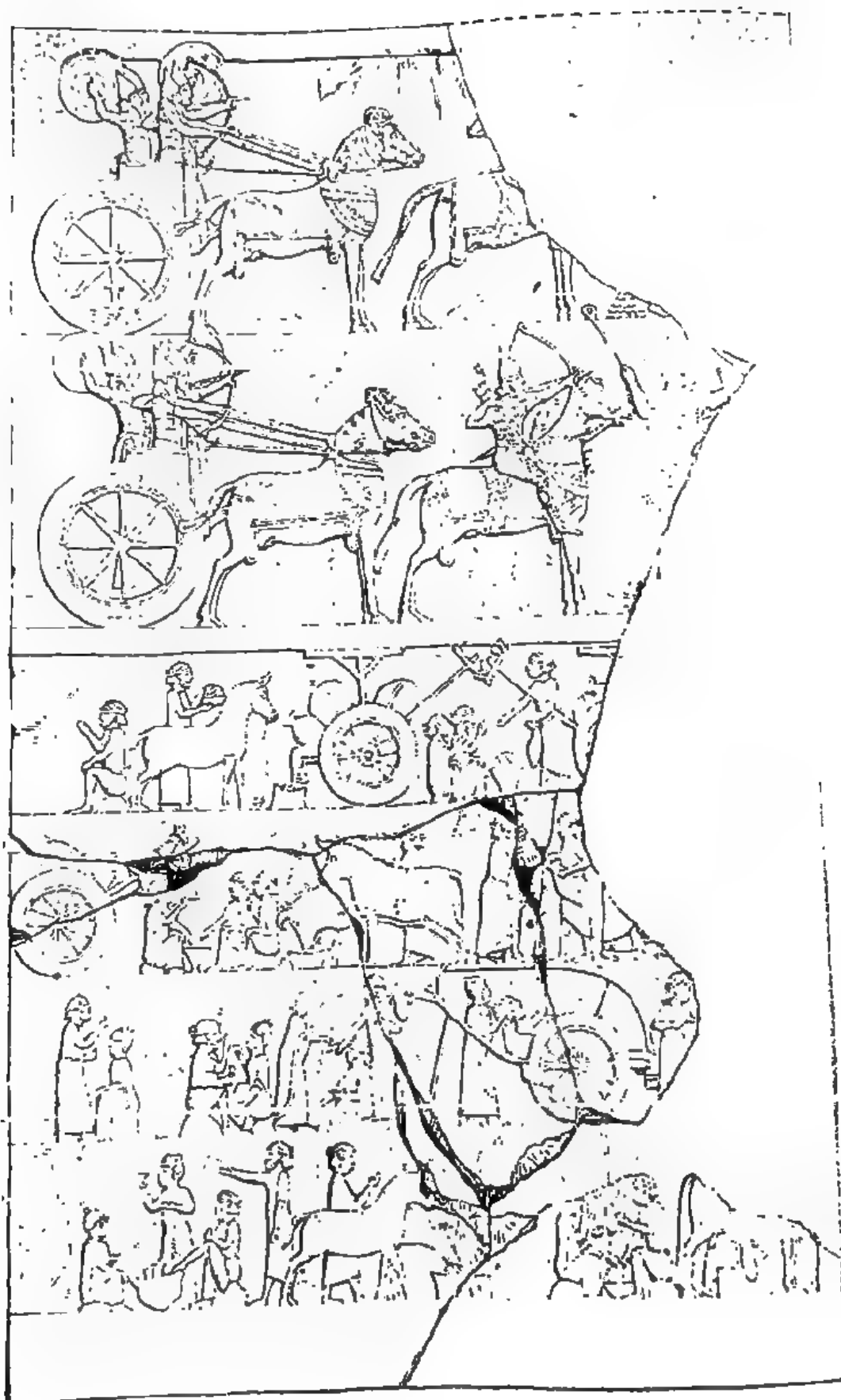


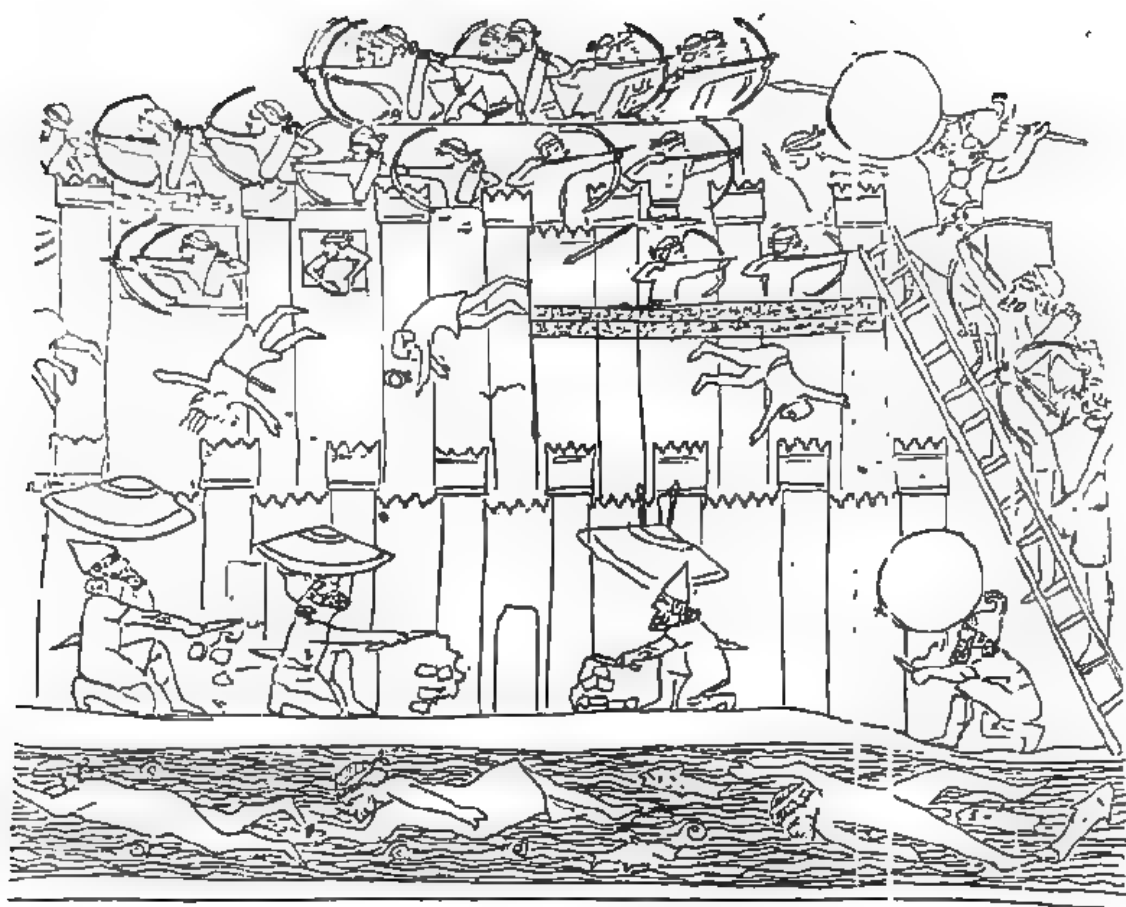
(لوحة ١٣) أسلوب الفن المصري الذي تأثر به الفن الآشوري



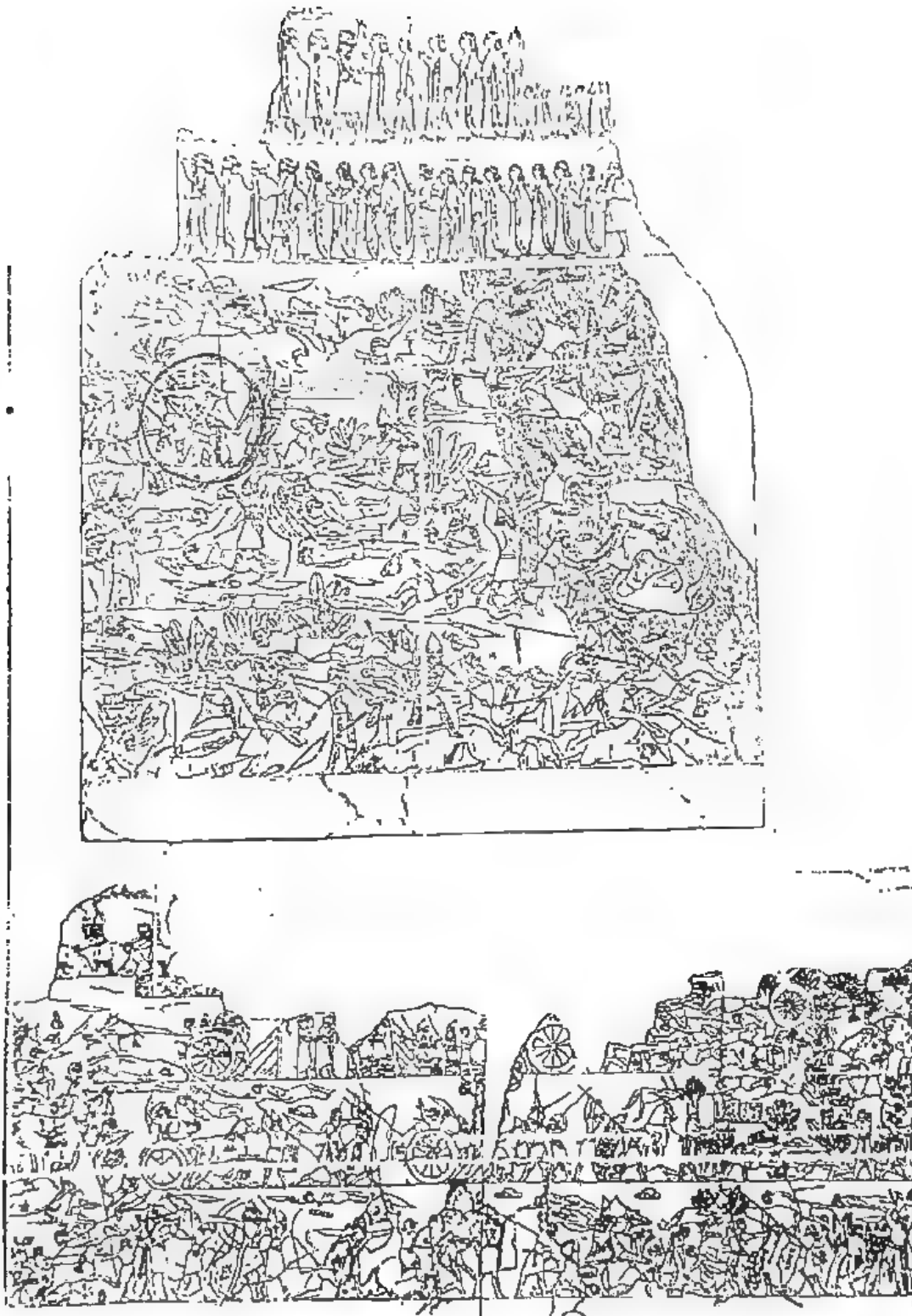
(لوح ١٦-١٧) تدمير

مدينة خفانو العيلامية





(لج ١٦)



(لوح ١٧) التقسيم الجديد الذي عمل به الفنان الآشوري وخلق
الأنوحام الذي جاء به المصريين



الملك (١٧) القبرية الواقعية



(لوح ١٧ب) التخيرون المضمون باستخدام الفكرة



(لوقا ١٧ ج) احد جوانب السر القمعي متملاً بقطع رأس يوهان



(لوح ١٧ د) استغلال الكتابة في التوثيق واشغال فراغ له
اهمية في التكوين العام للوح.



(لوح ١٧ هـ) استخدام الفرع واستغلال الحركة في التعبير عن مظهرين في التشكيل

(لو ح ١٧ و) انجساز الحركه كمنصر مهم في القيق .

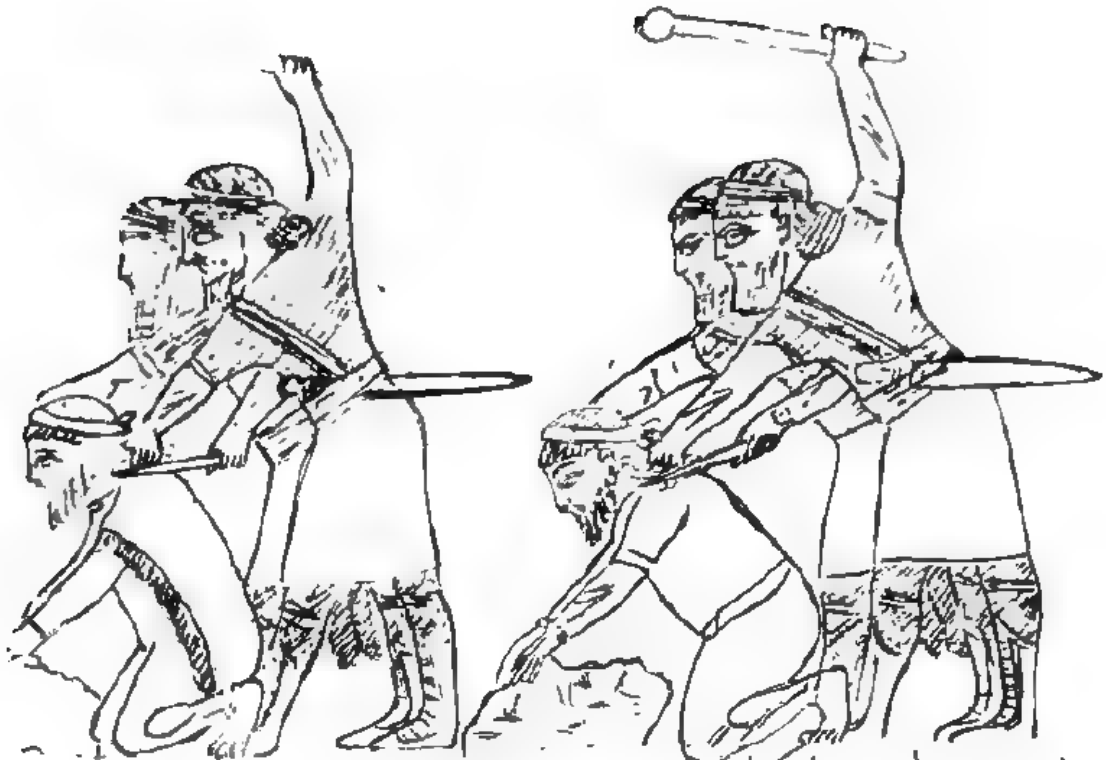




(لوح ١٧ ز) توتنخ مرتبك للكتل .



(لوح ٢١٧) تفكك الكتل



(الوح ١٤ ط) التكرار المقصود للوصول الى الهدف السياسي



(الوح ١٧ ي) الحبكة الواقعية المعبرة عن خذلان الجندي العيلامي



(رېح ۱۱۸) افتخار المنفور الى الواقعية المعبر عنه بواسطة حجم الكحلة



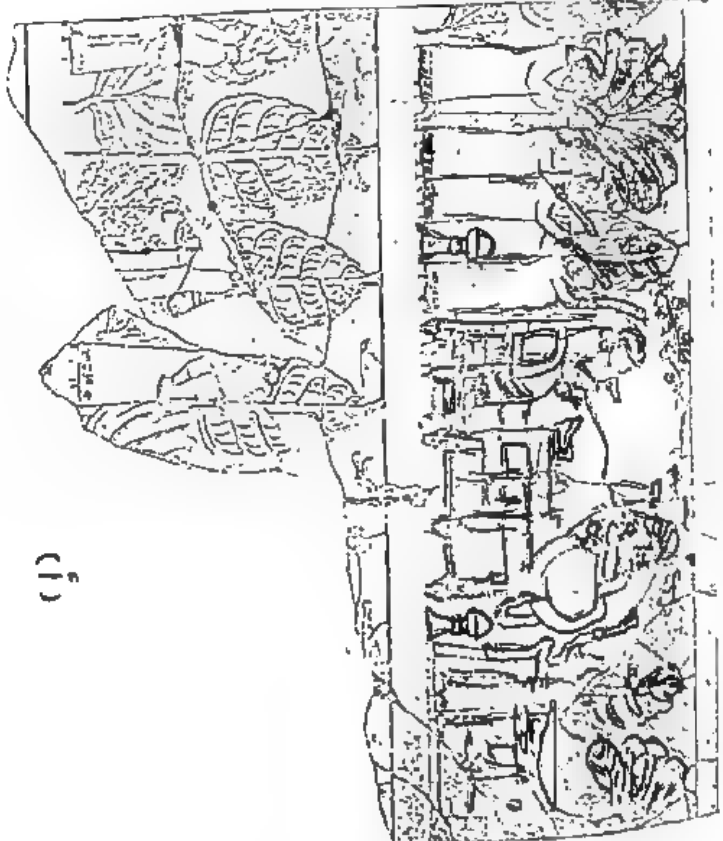
(رېح ۱۱۸) الايجاء بالازحام دون مراعاة المنفور.



(لوح ١٩) نحت مجسم للملك آشور بانيبال يظهر فيه التأثير المصري.

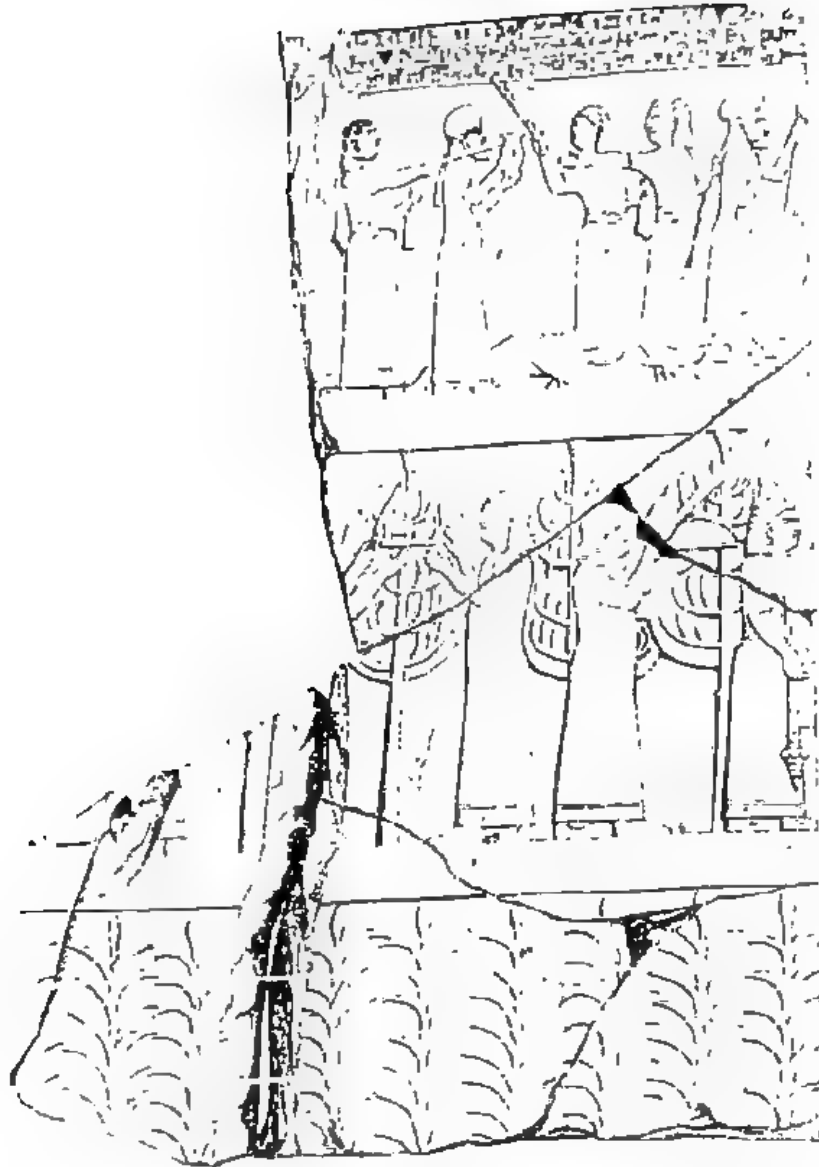


(ب)



(أ)

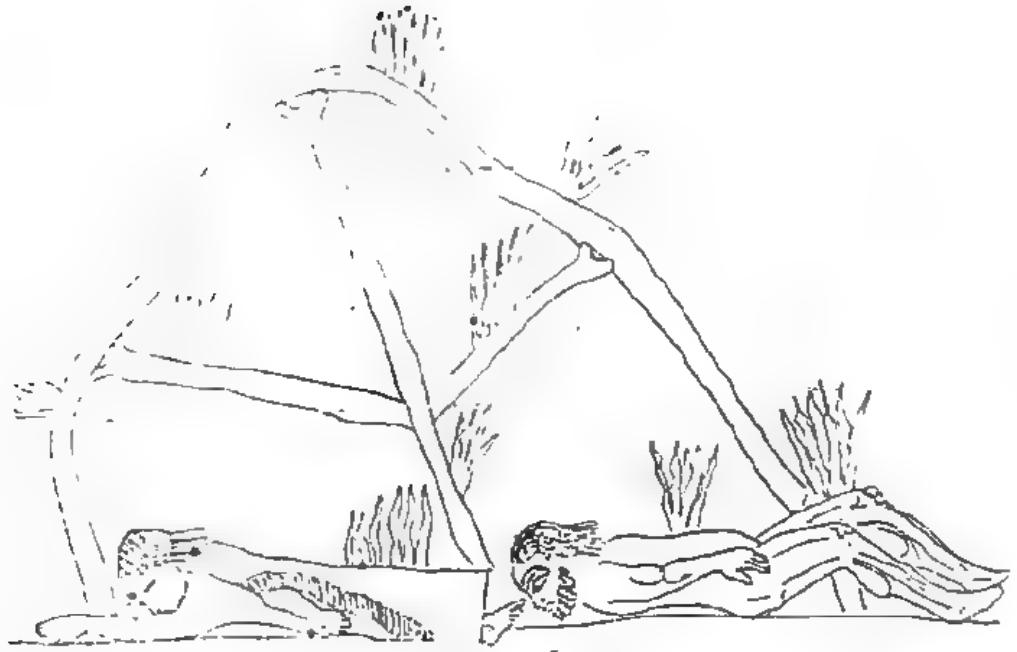
(نوح، ٢٠، أ ب) الاحتمال بالغور في حديقة الكروم يتمثل فيه التناوب
والتناظر، البقية الجمالية والروحية للزناج المحصور
بين الملك والملكة.



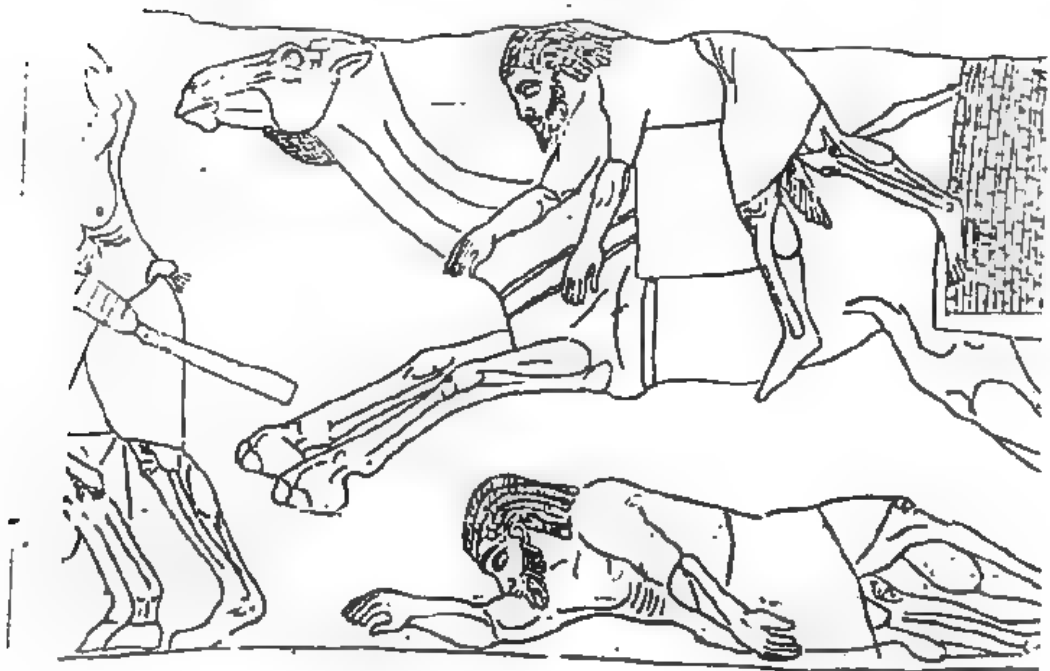
(لوح ٢٠ ج) جانب من الاحتفال بالنصر يظهر فيه
التوفيق الموصوعي بالحركة القبطية



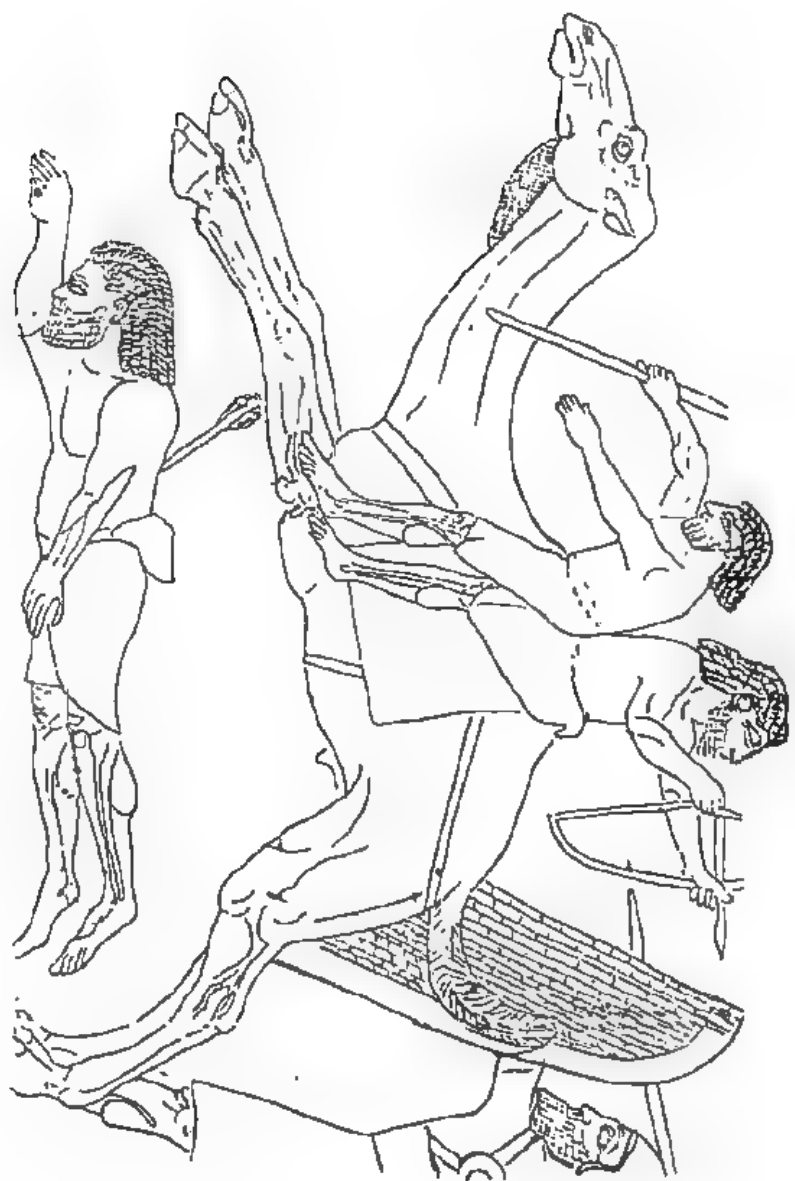
(لوح ٥) ايتاع التسلسل المتقويمري في سرور الاحداث من خدارل
نظام الحقول المتقويمري.



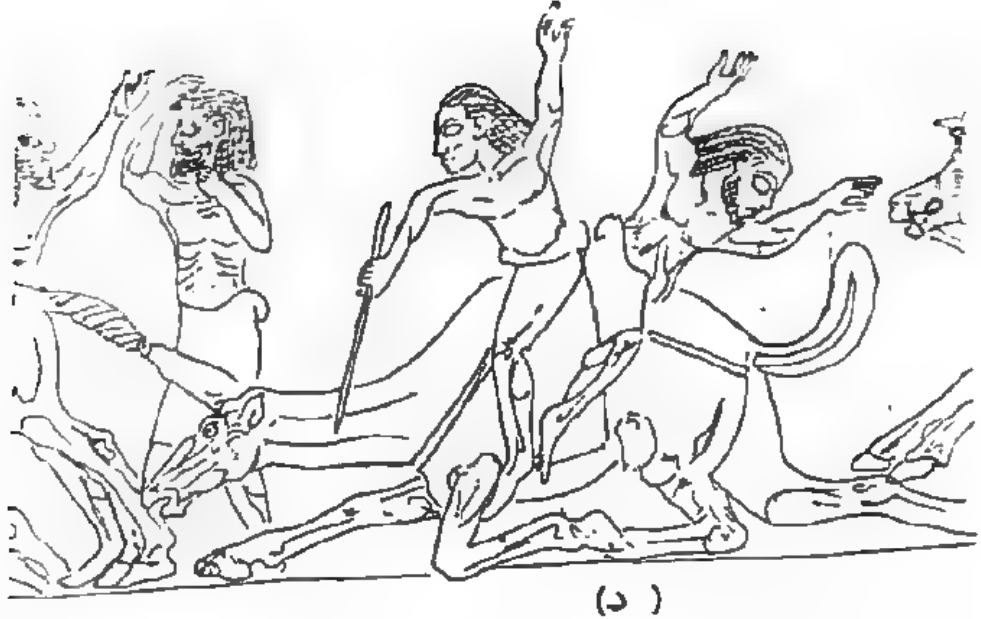
(لوحة أ) الرمزية في التعبير.



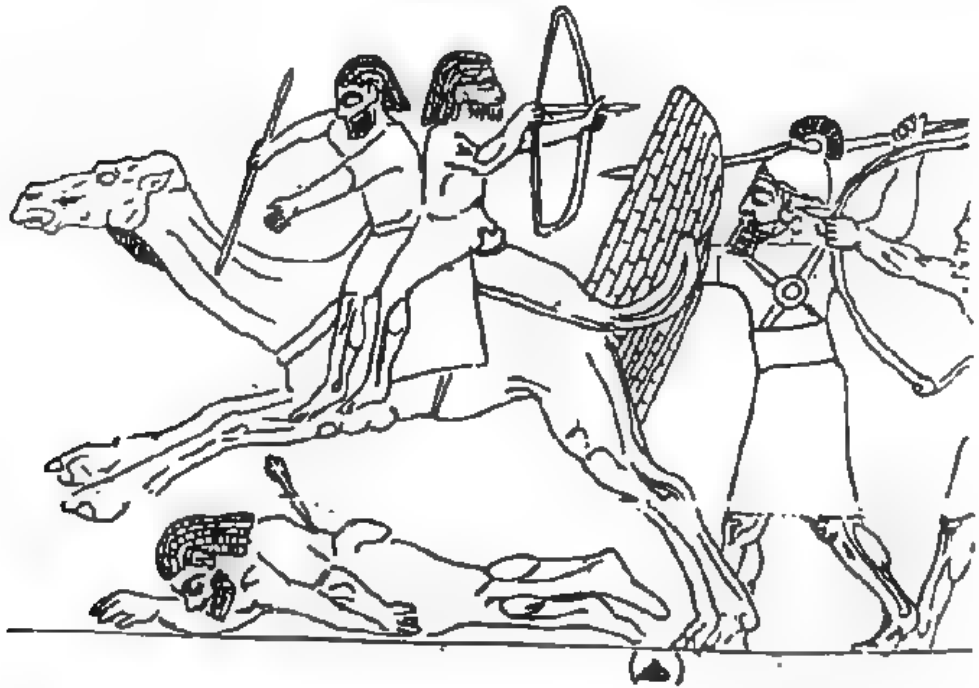
(لوحة ب) الحركة التعبيرية واستغلال الفراغ



(لوح ٢٠) التوفيق الماتقي للحركة والفراع



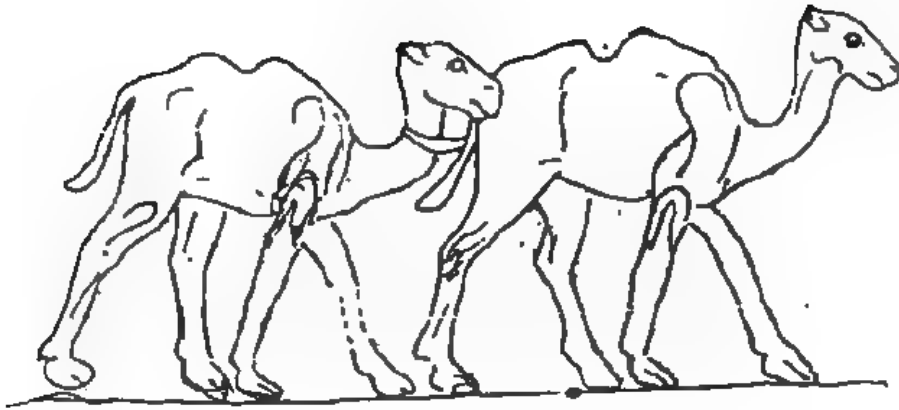
(د)



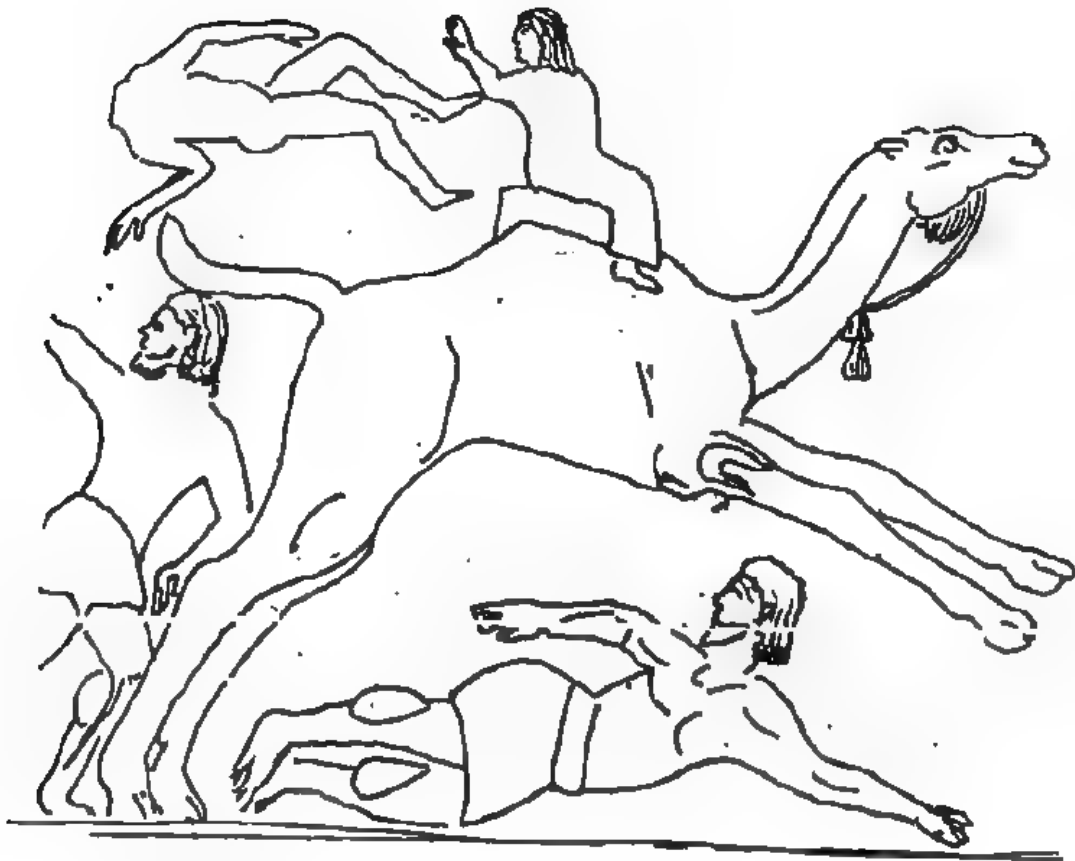
(لوح ٢٢ د هـ) استغلال الحركة كقيمة جمالية بقبيرية معنوية.



(سج ٥) الاختيار لا مثل الحركة و تجانس كل عضلة معها

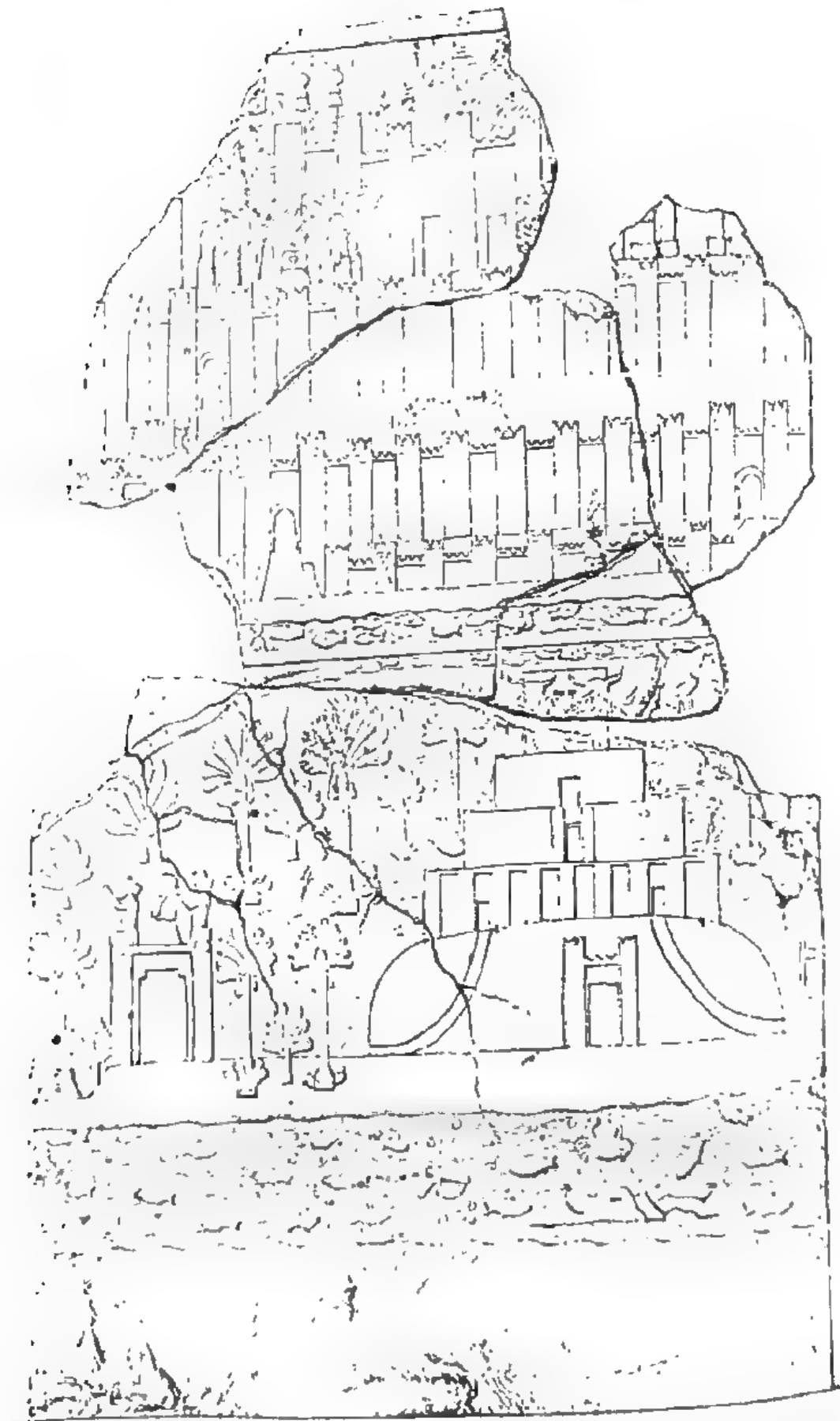


(۸)

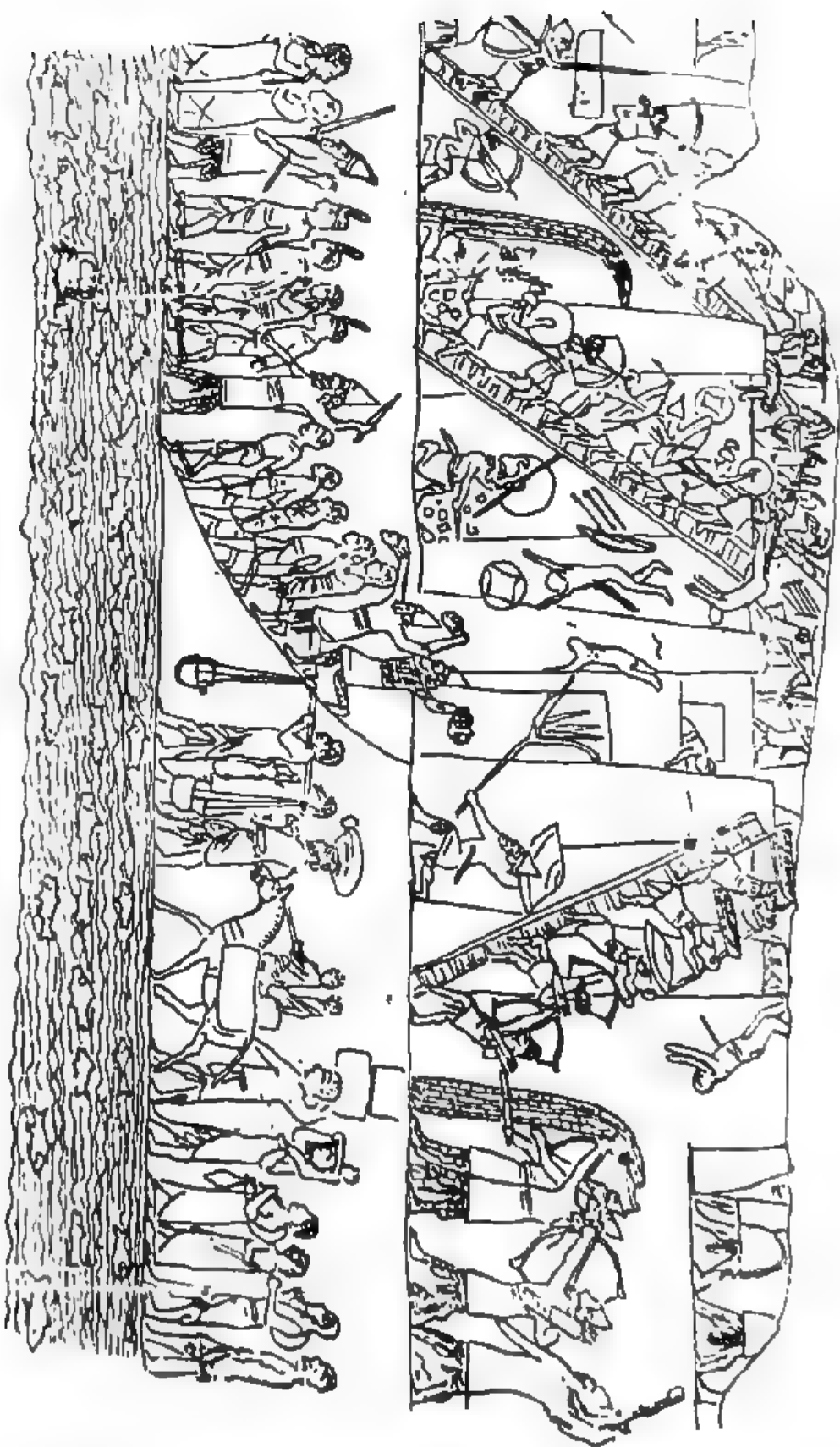


(۹)

(لوح ۲۲) نماذج من عهد سبقت عهد اشوربا نیبال .

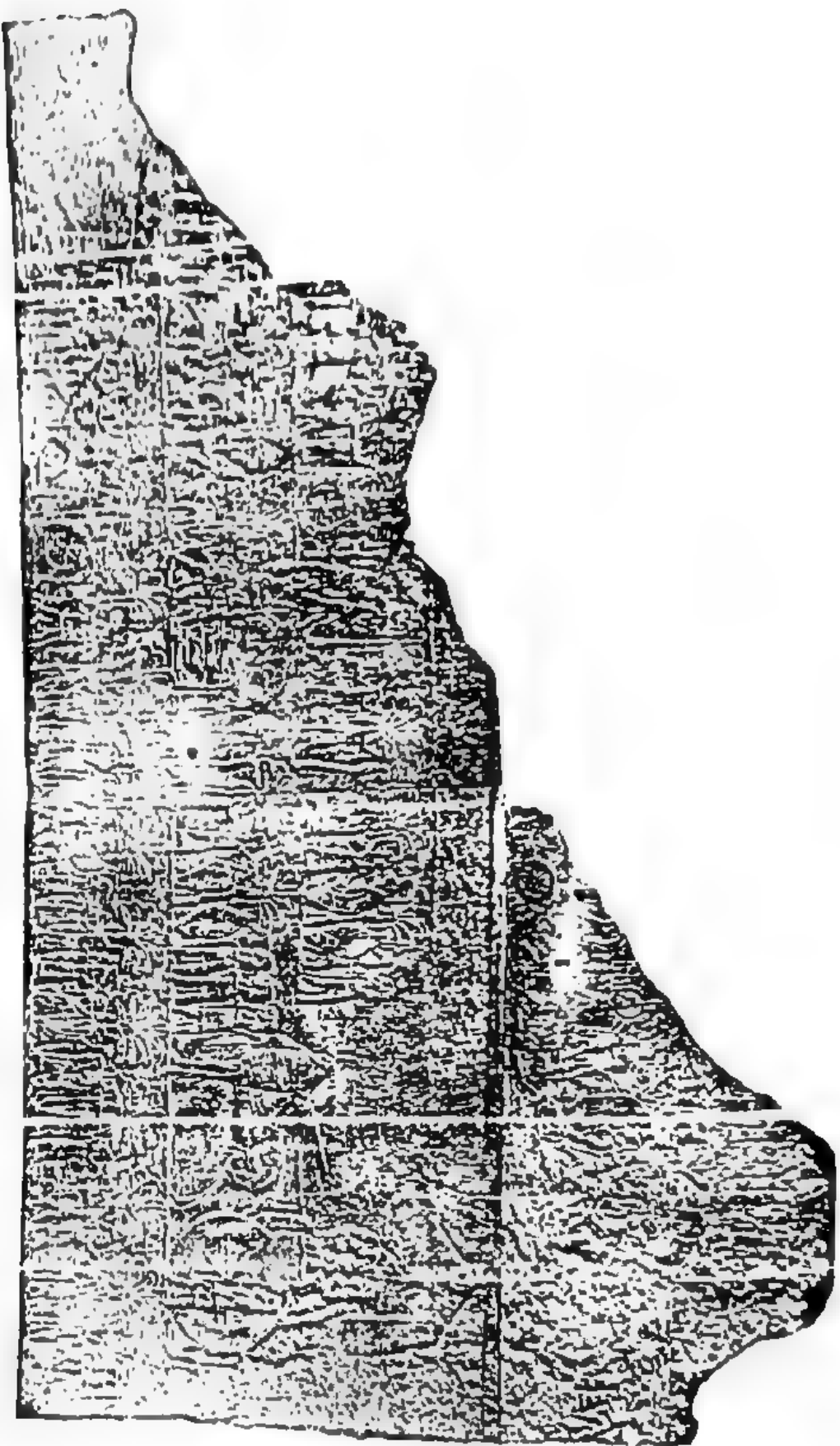


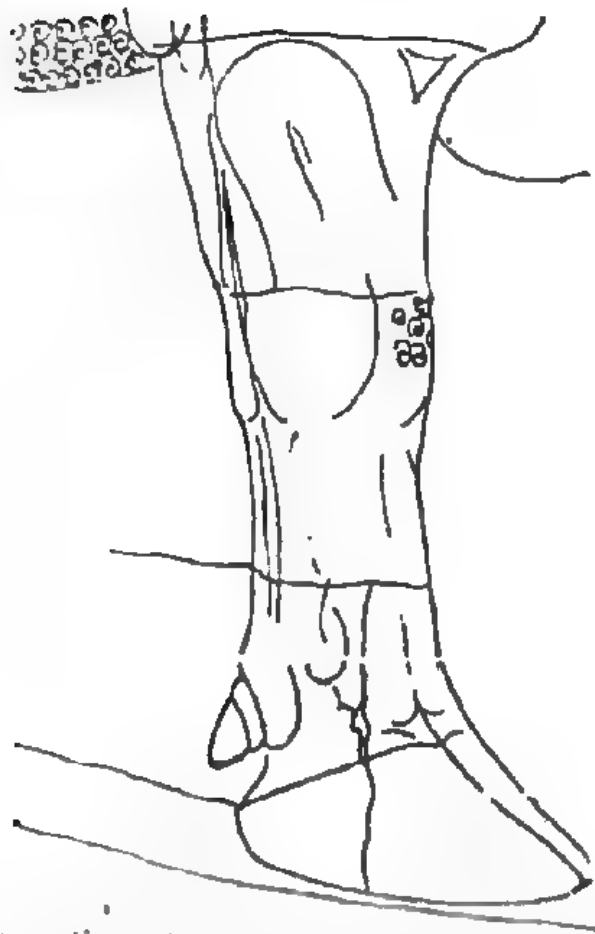
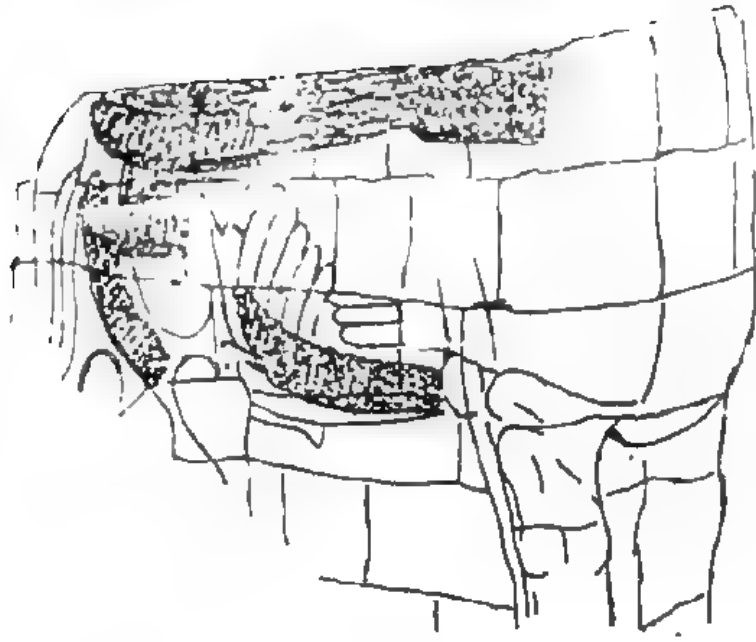
الرم ٤٢) توظيف الخط والمنظور، الموازنة من العناصر المهمة في الفن التشكيلي.



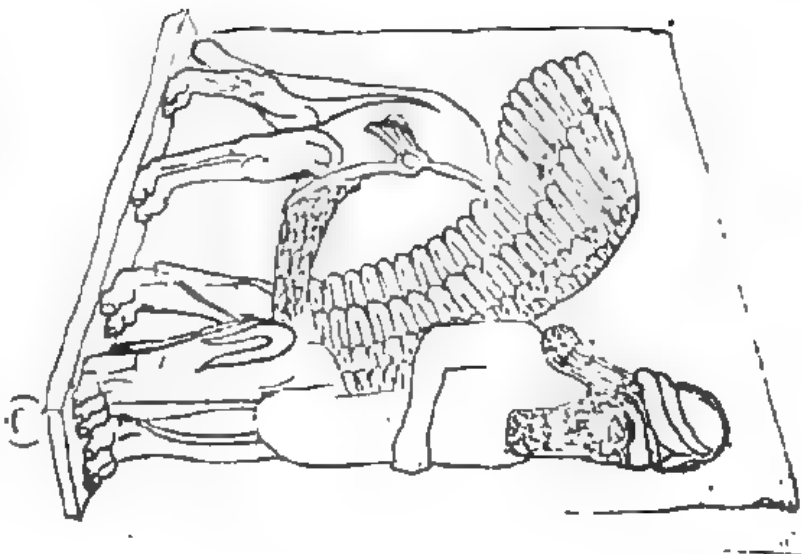
(موج ٢٤) تطبيق قواعد المنظر بشكل علمي

(نوح ٥٥) النظام الجديد في تقسيم الموج الى صموزة واستغلاول خضع
في القمير الرمزي .





(لوح ١٦) الأستوب الجديد الذي أنشده به غاتي
اسرحدون في تحت الثيران المحنصة.



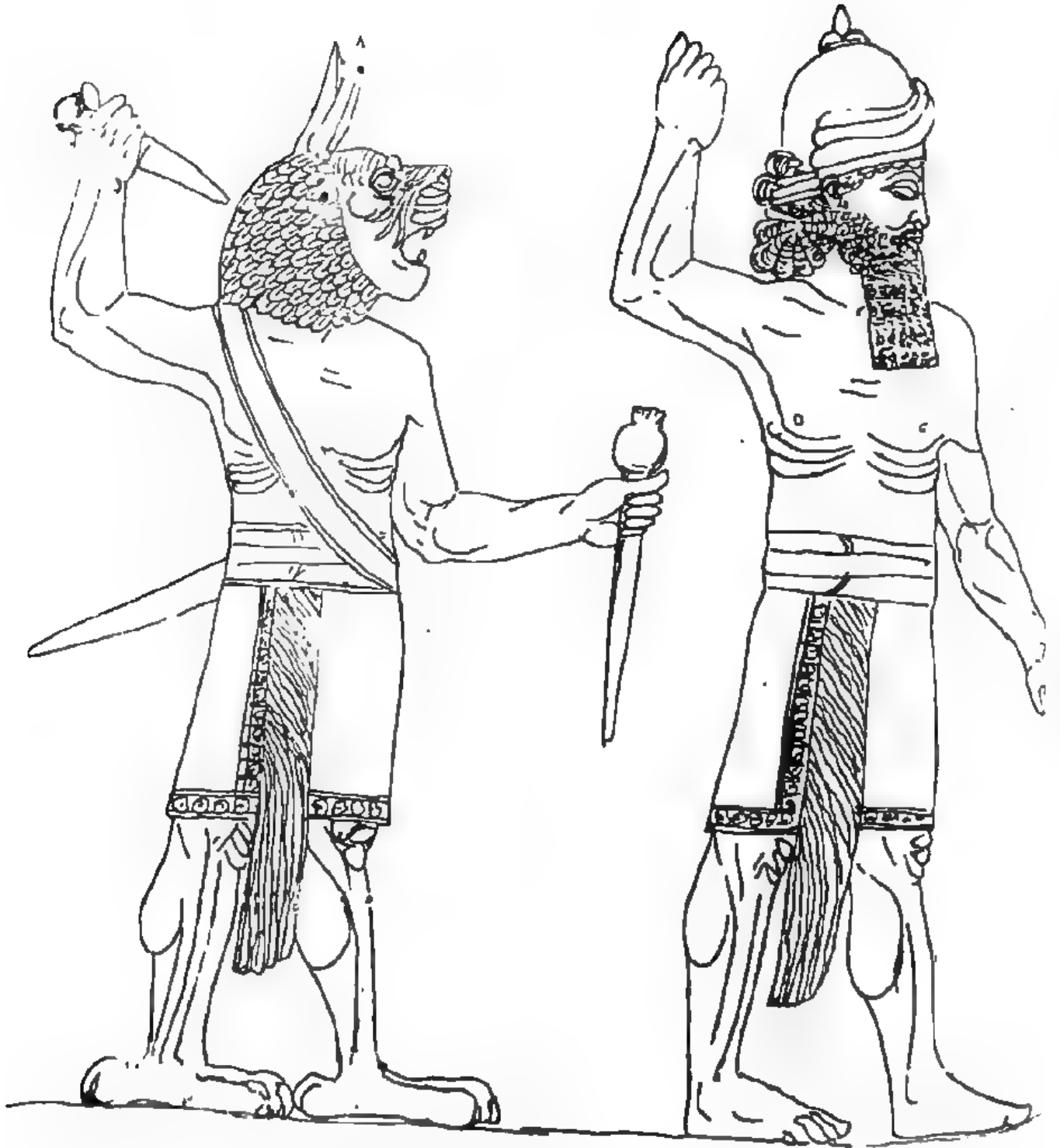
(ب)

(نوح ٧٧) المخلوق المركب الحارس
في إحدى موانئ قصر آشورناصر ملك
الثاني (نفسرود)



(أ)

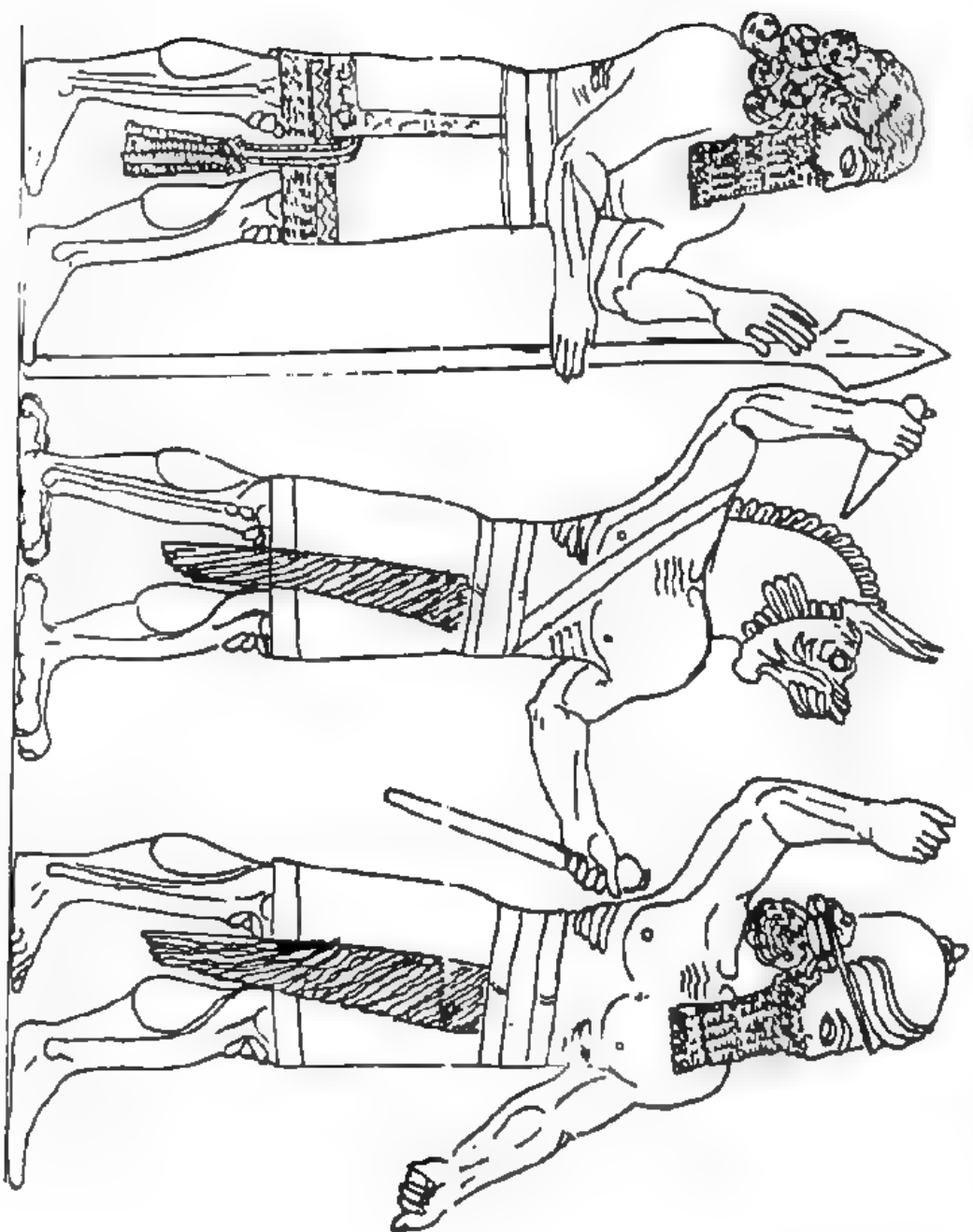
(نوح ٧٧) المخلوق المركب الذي يمتاز
بذاتة المشرق وانسيا به الحركة من
عهد آشوربانيبال



(لوح ٢٨) دقة المؤكدة والتشريح التي يتصف بها هذا اللوح العبراني
 إحدى المراسيم الدينية في أحد معابد قهر سنحاريب
 تمثل الحداثة في التكوين.



(لوح ٢٩) التطايع والتقاتل في عملية بزيك الملك حول الشجرة المقدسة
من قصو اسودتا مريال الثاني (نورود).



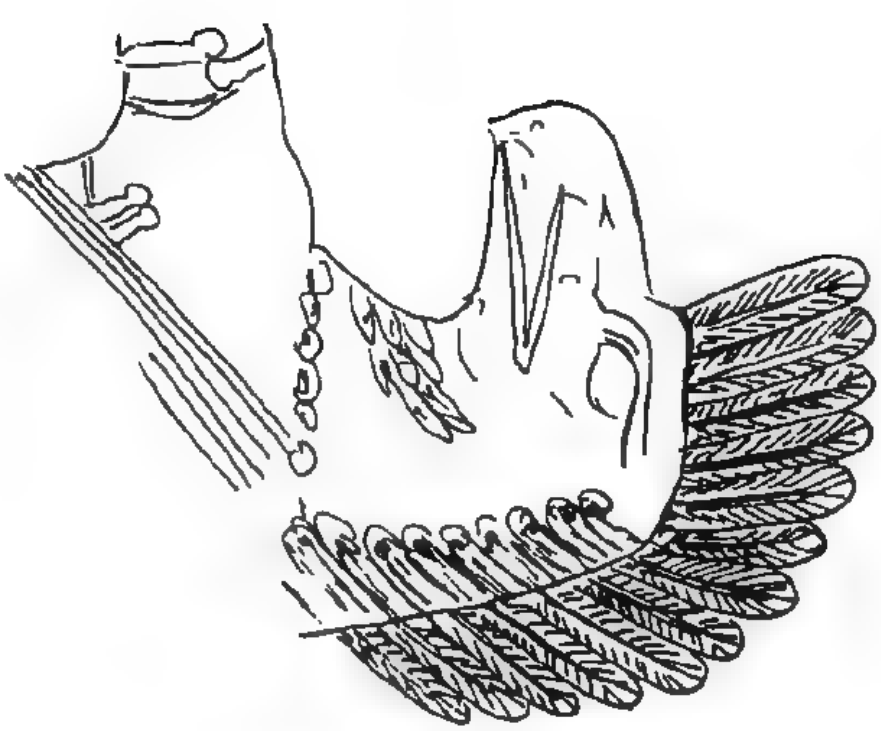
(سج ٢٠) احدى المومنين الذين من حقهم الملك اسنود باضال المتعلمه
بالحرية والتمتع



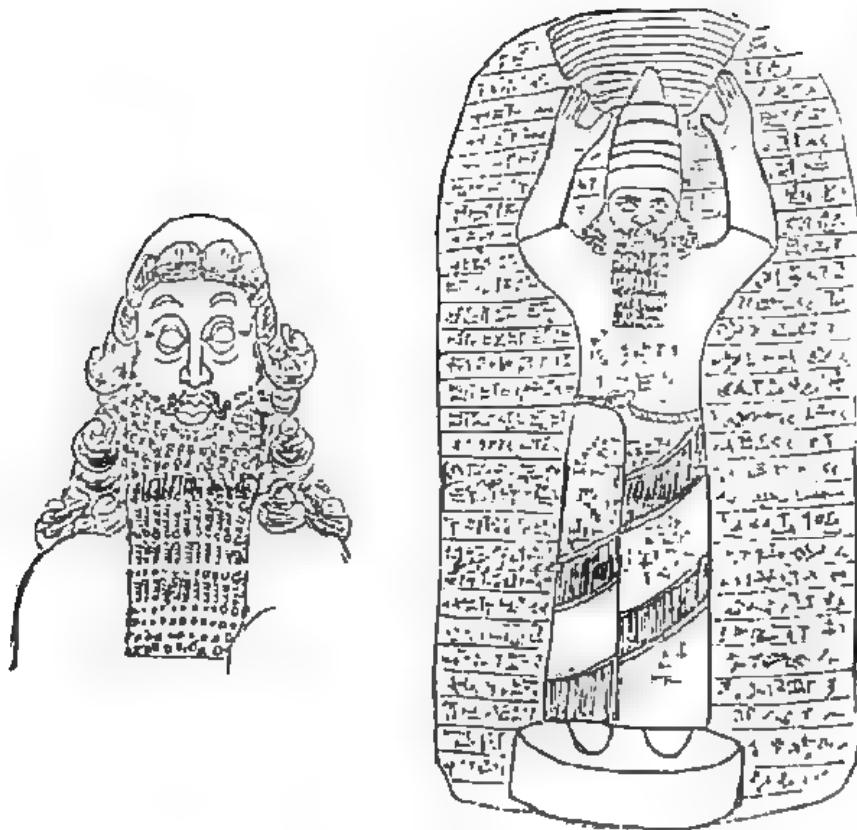
(لوح ٢٠، أ) الدقة في التشرح والمقير
والتوافق بين الحركة والعظمة .



روح ١٠٣٠ (اكتساب الحركة التعبيرية
والهمنة التعبيرية)



روح ١٠٣٠ (رأس أحد المخلوقات المركبة
من عهد استورنا صربال الثاني)

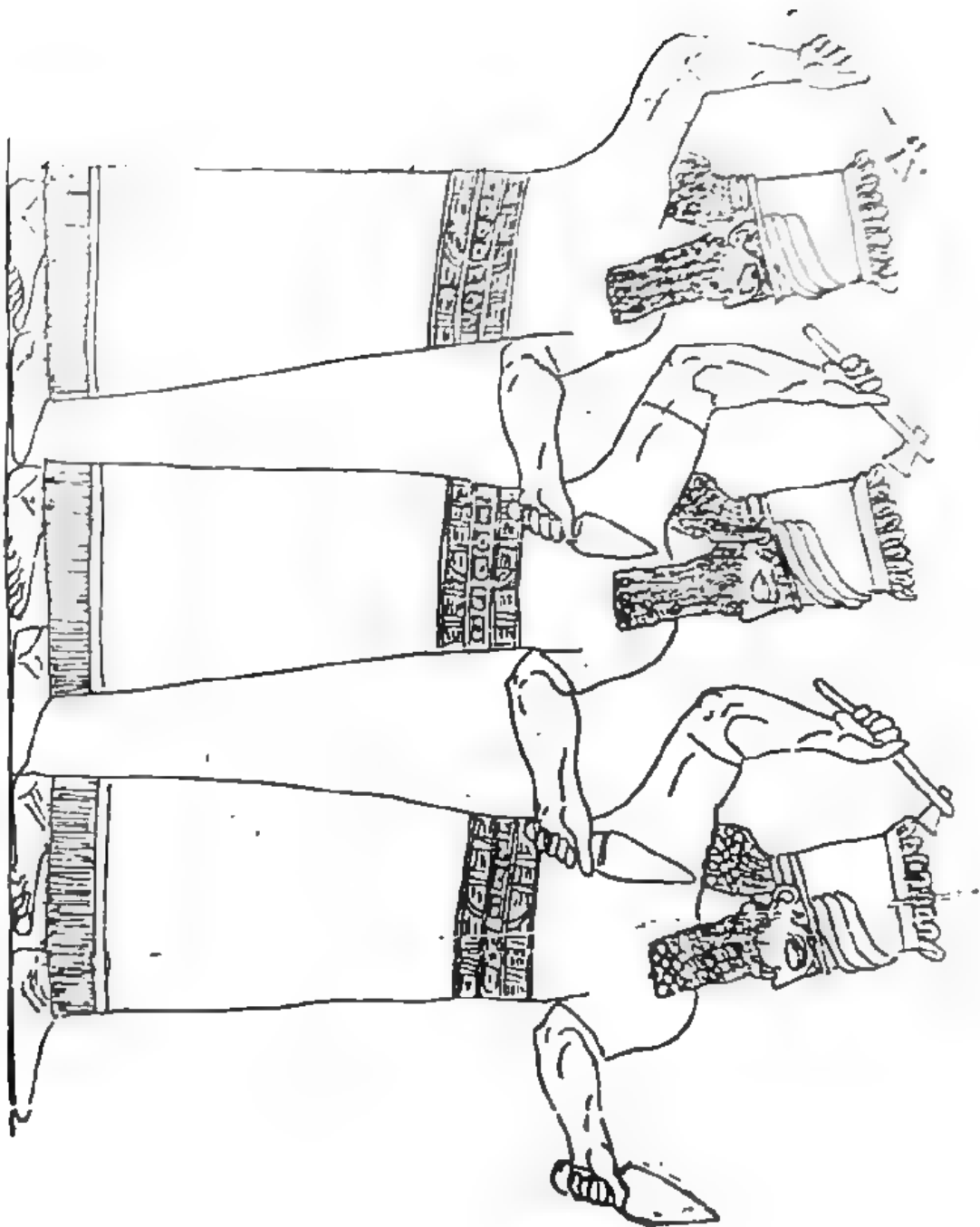


- (لوح ٢١) تصوير الوجه من الامام للملك آشور
 بانينبال وهو يحمل على رأسه سلة البناء.
- (لوح ٢٢) تصوير الوجه من الامام للبطل كلكامش على
 احد جدران قمر سرجون الثاني (دور شينروكين)



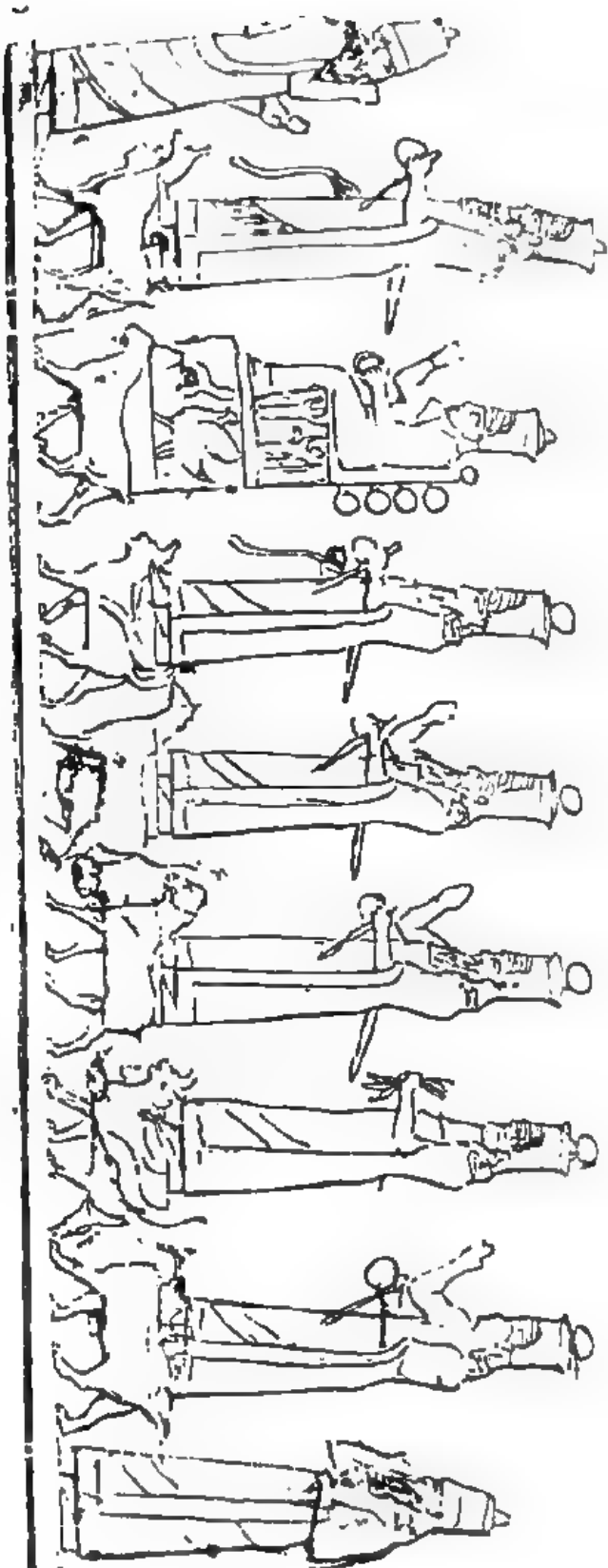
che non gli si fa altro che dire per

che non gli si fa altro che dire per
che non gli si fa altro che dire per

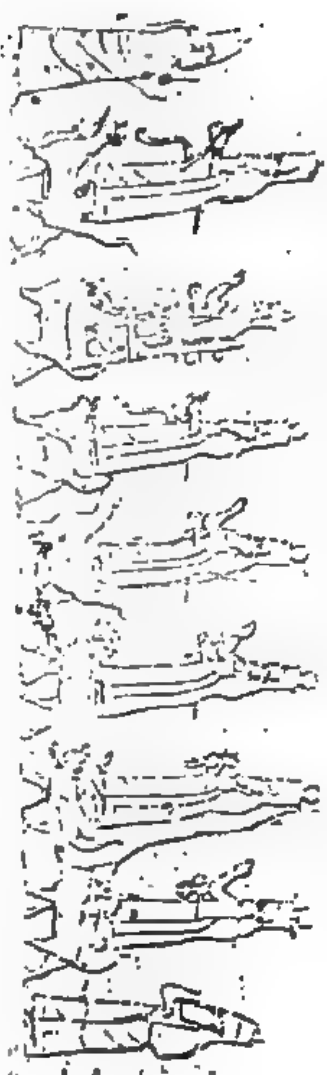


(لوح ٢٢) أسلوب النكار متفرداً بالهسته استوريين

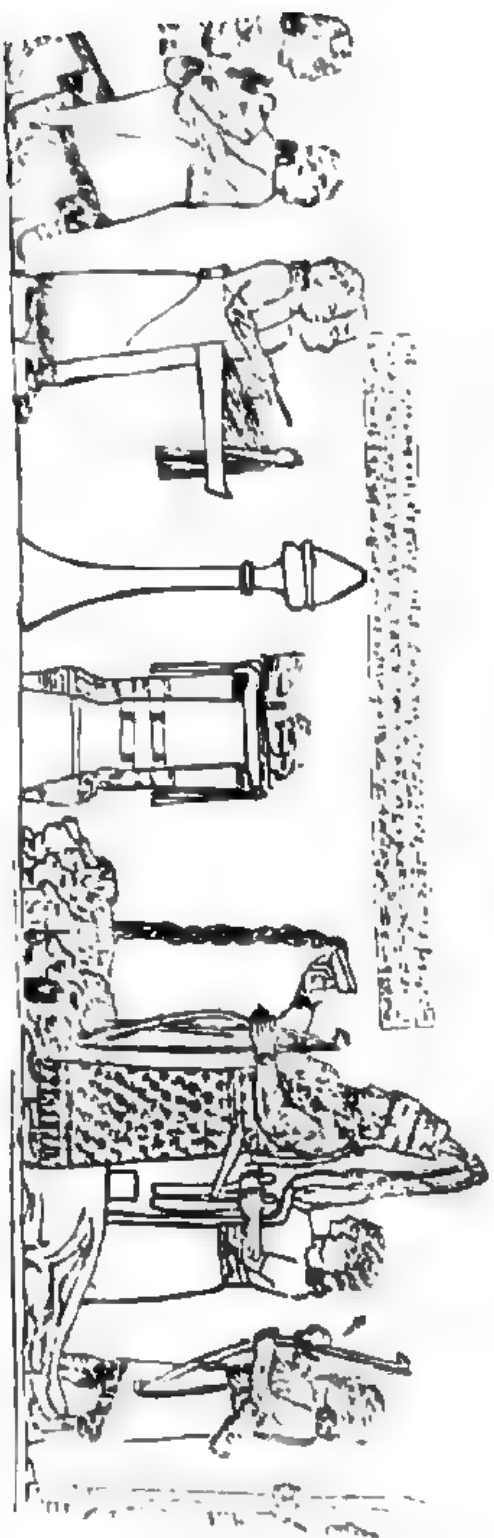
(أ)



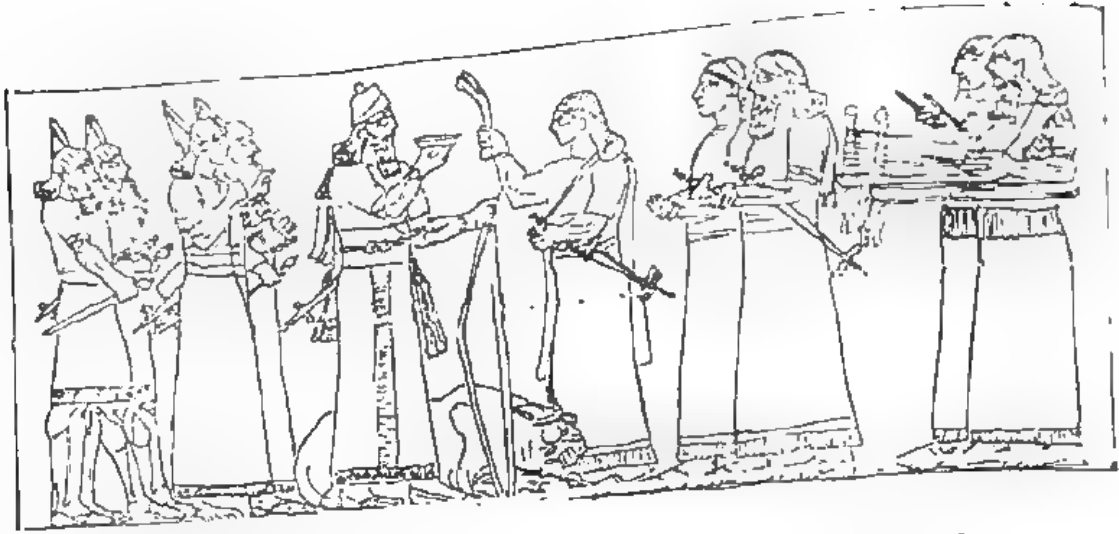
(ب)



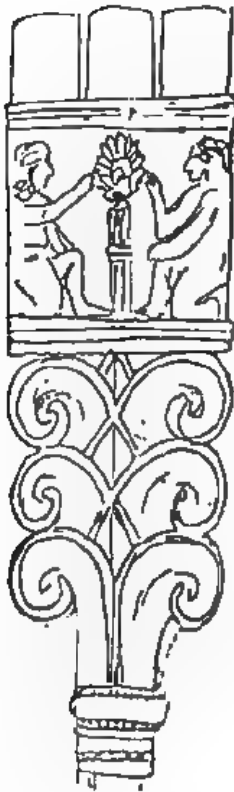
(ص ٧٤ أ) الكرار في منحوتات معشايما الجبلية تمثل الهة استورين



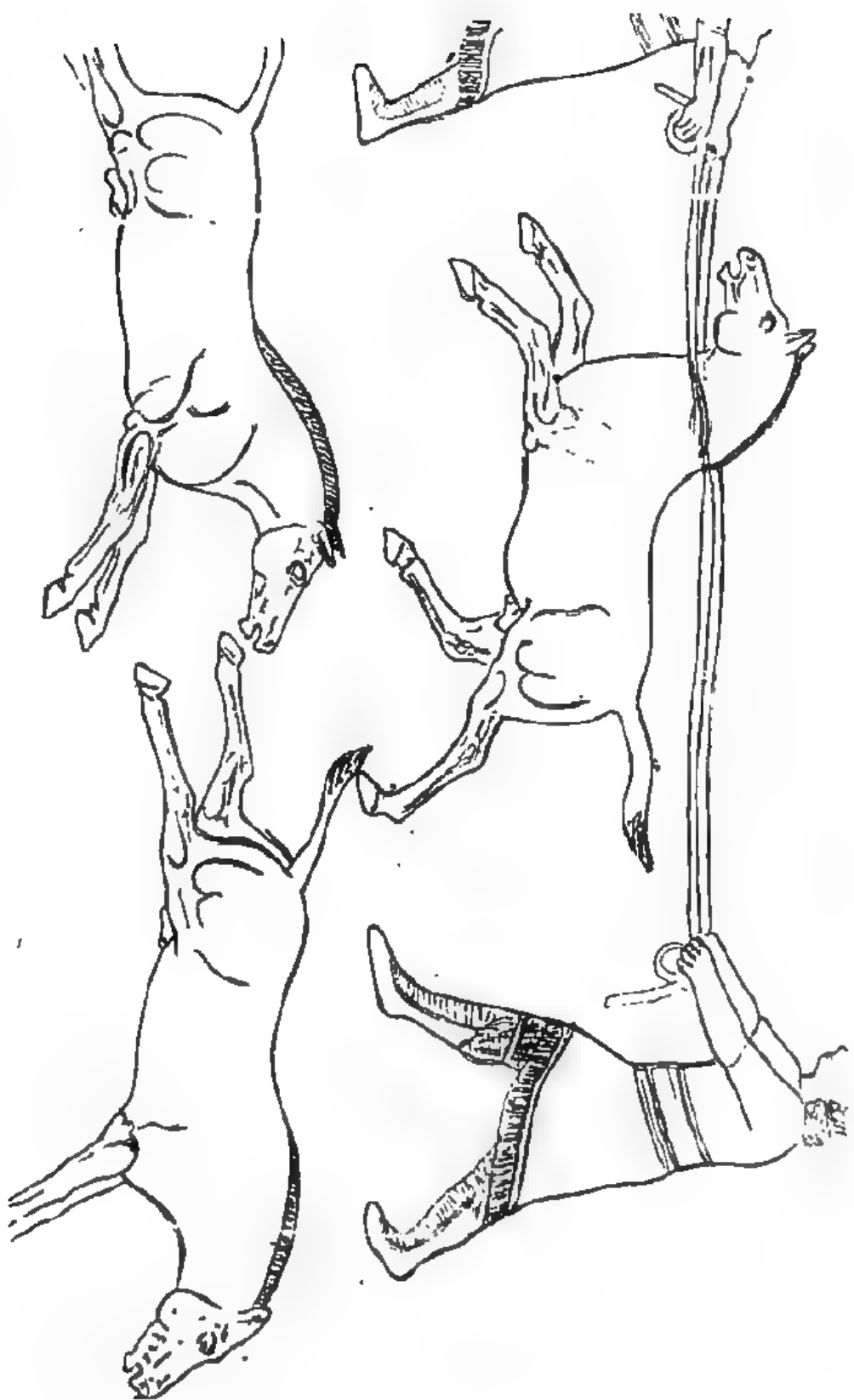
(نوح ١٣٥) سكى الماء المقدس على الاسود القبيحة في لوح يمتلئ
فيه الموازن بين جميع اكليل عدو جاني الملك آشور بانيبال .



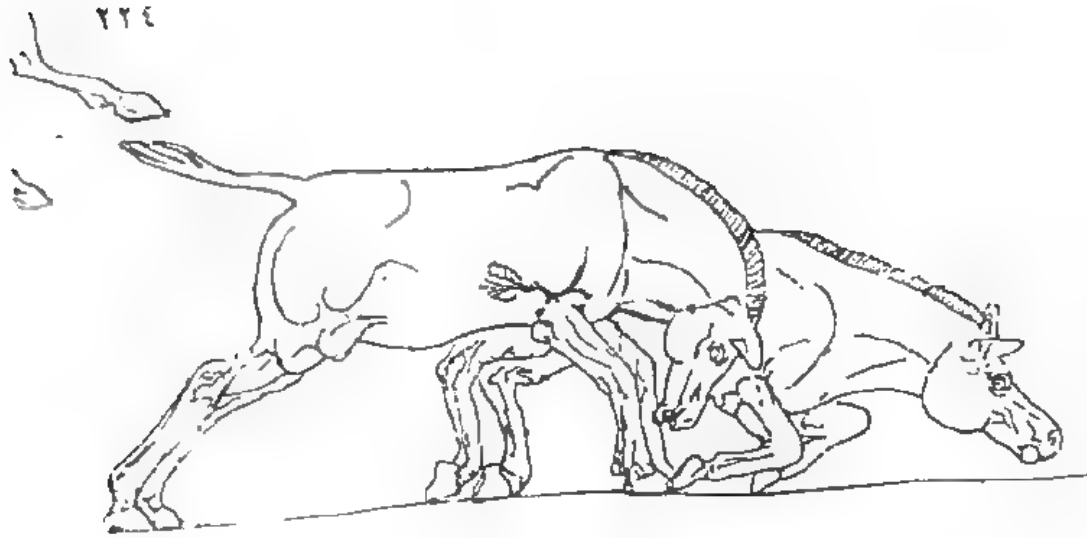
(لوح ٢٦ أ) سكب الماء المقدس على الأسود القتيلة من قبل الملك
استوربا مريال الثاني.



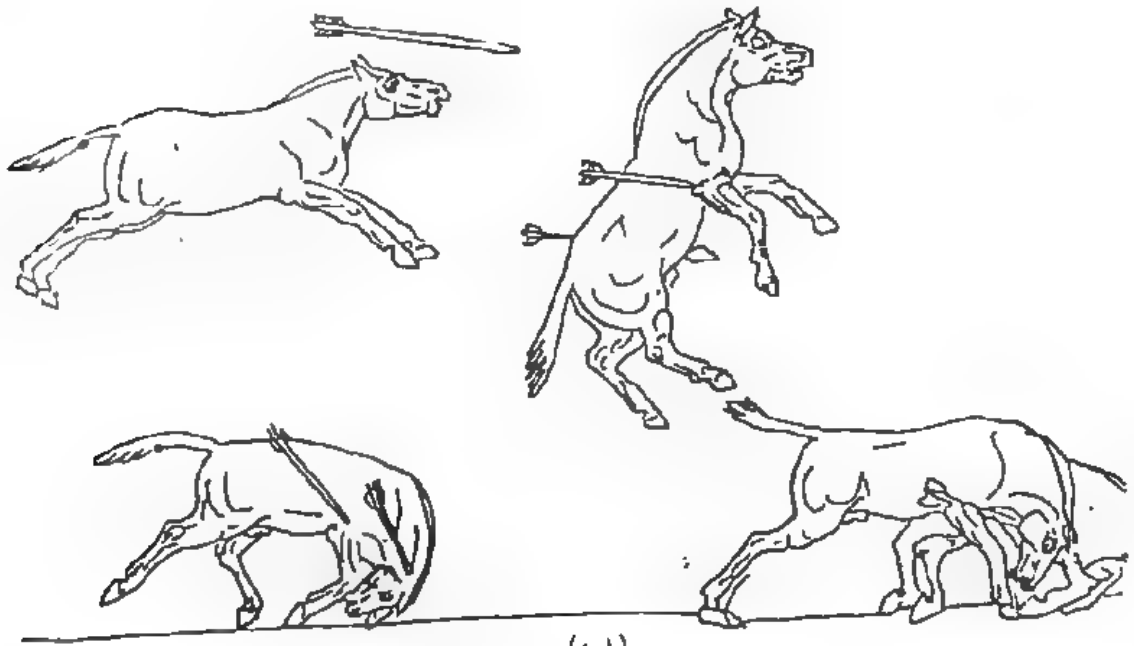
(لوح ٢٦ ب) تحوير الأوراق النباتية إلى وحدات زخرفية ويمثل
هذا اللوح بتمنة إحدى المذبات



(لو ٧٢) صيد الحمار الوحشية . الثغائر في الحركة الكسر
طوق الرقابة .



(أ)

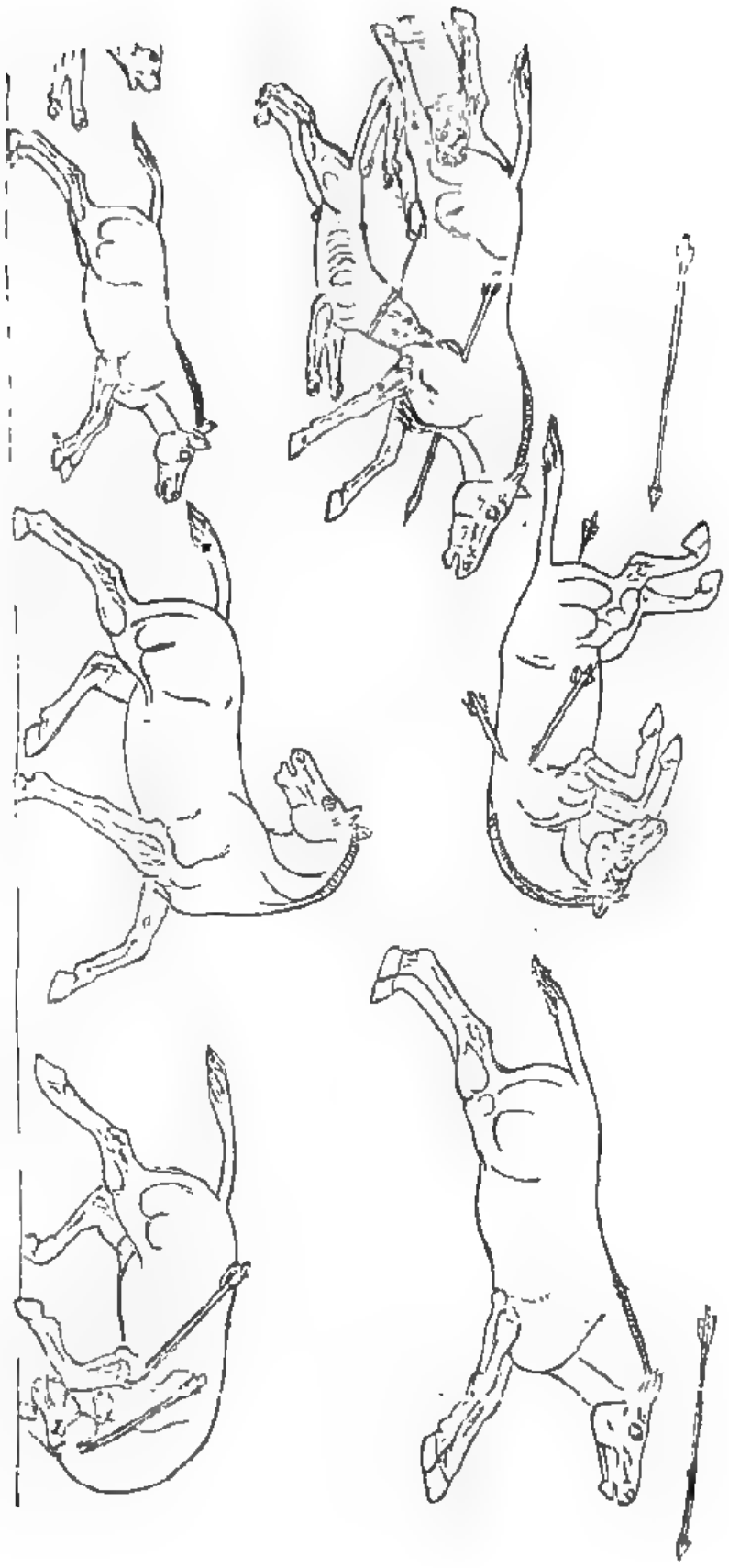


(ب)

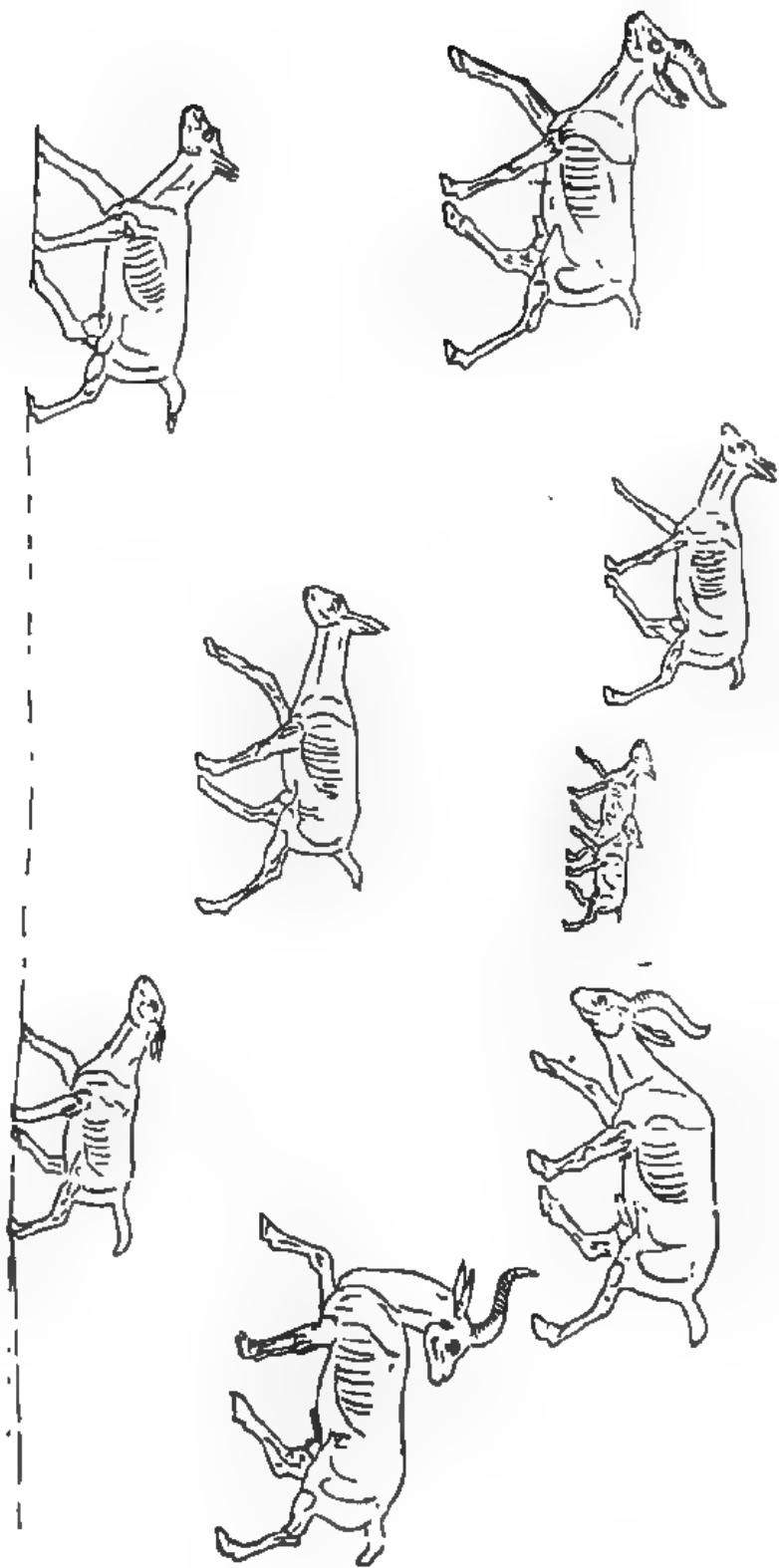


(ج)

(الوح ٢٨ أ، ب، ج) استغلال الحركة في القبر عن الأفعال وحالات الألم
والمهارة في اقتناص الحركات الأكثر إثارة وقوة.



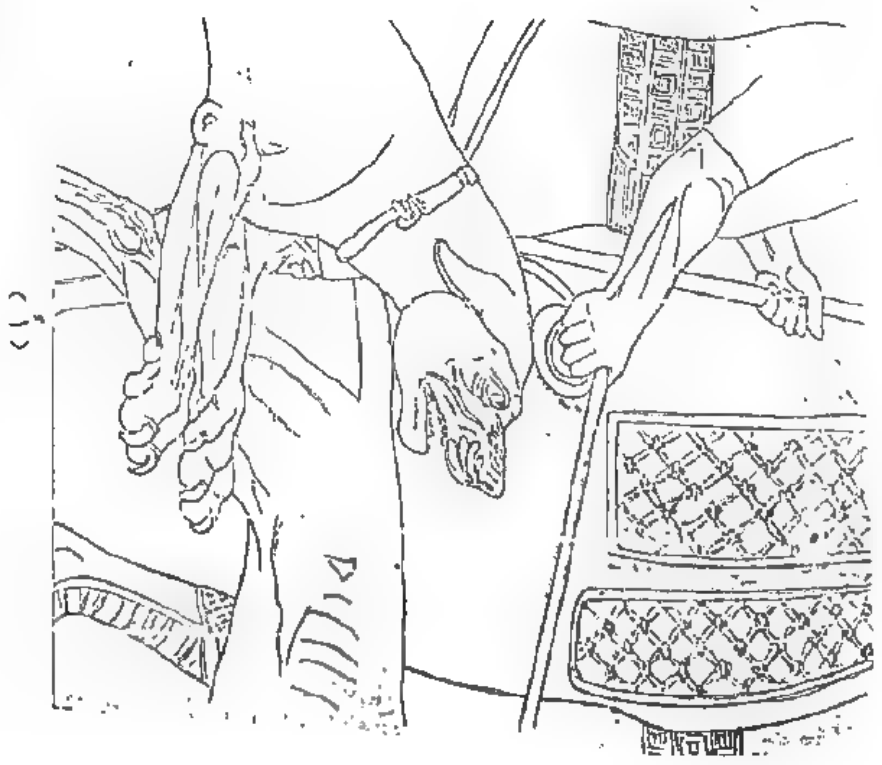
(موت) في حركة هذه الكتل نبع المشد الموضعي وفصاعات مستحكمة



(لوح ٩ ص) التعبير الواقعي مع انعدام المنظور واشغال الفراغ عن طريقه
توزيع المسكن

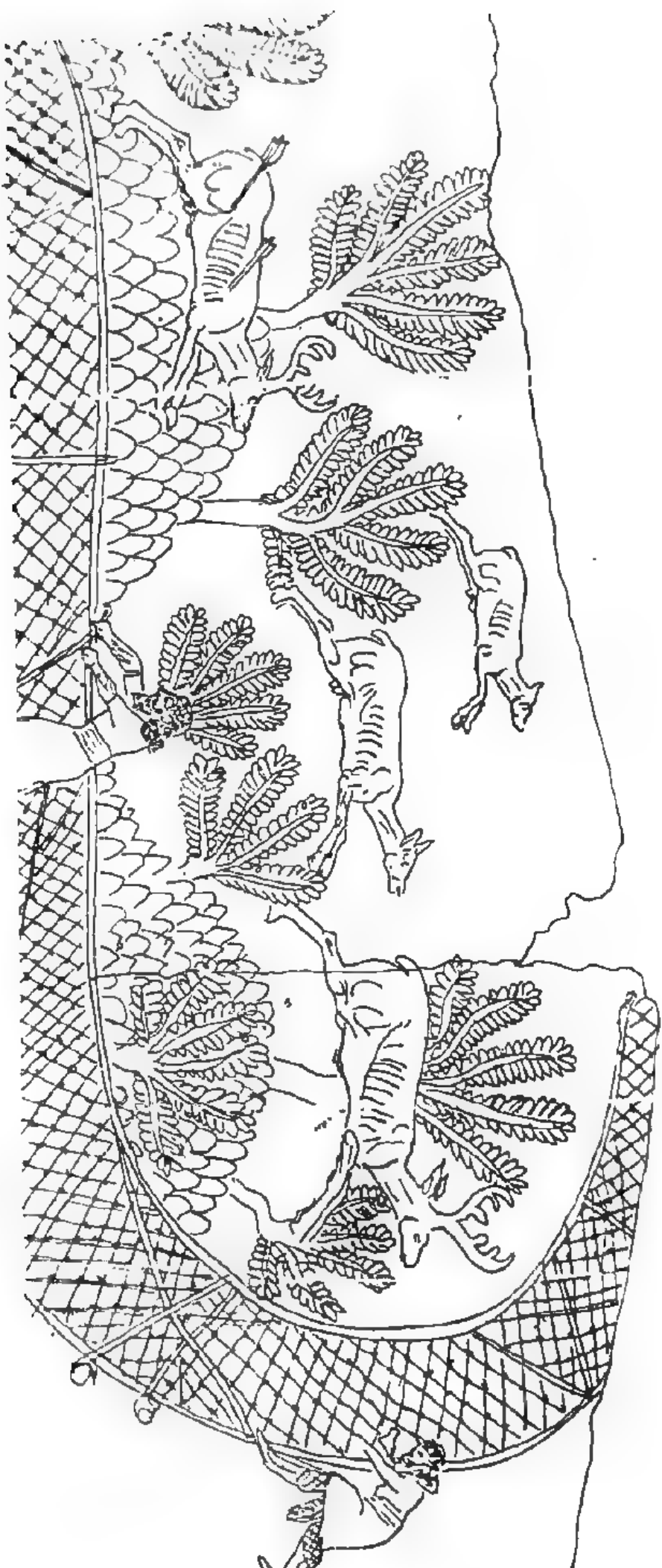


(ب)

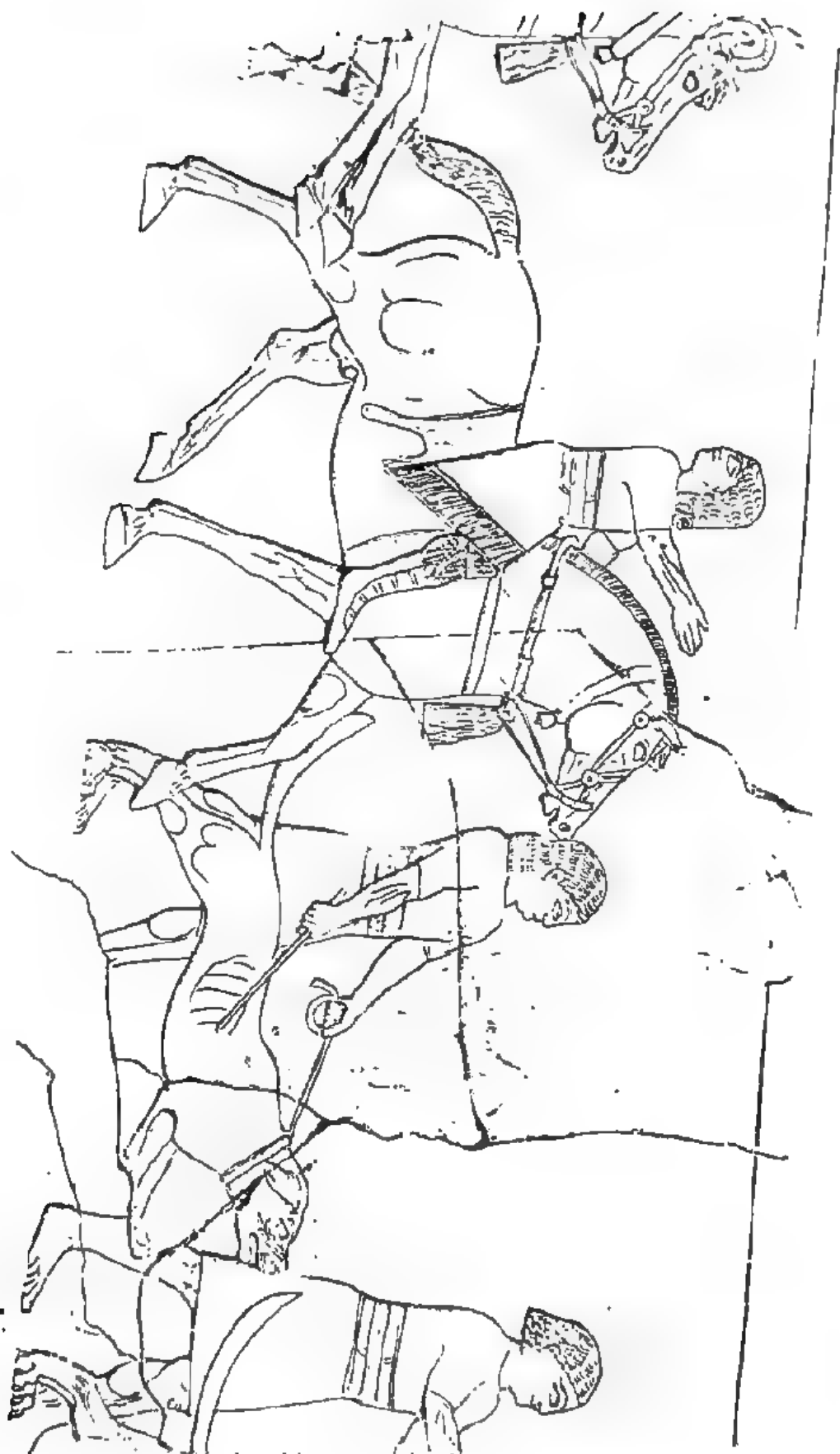


(أ)

(سج ٢٠) الواقعية في التشريح والحركة المبررة والاستحسان على الضاع



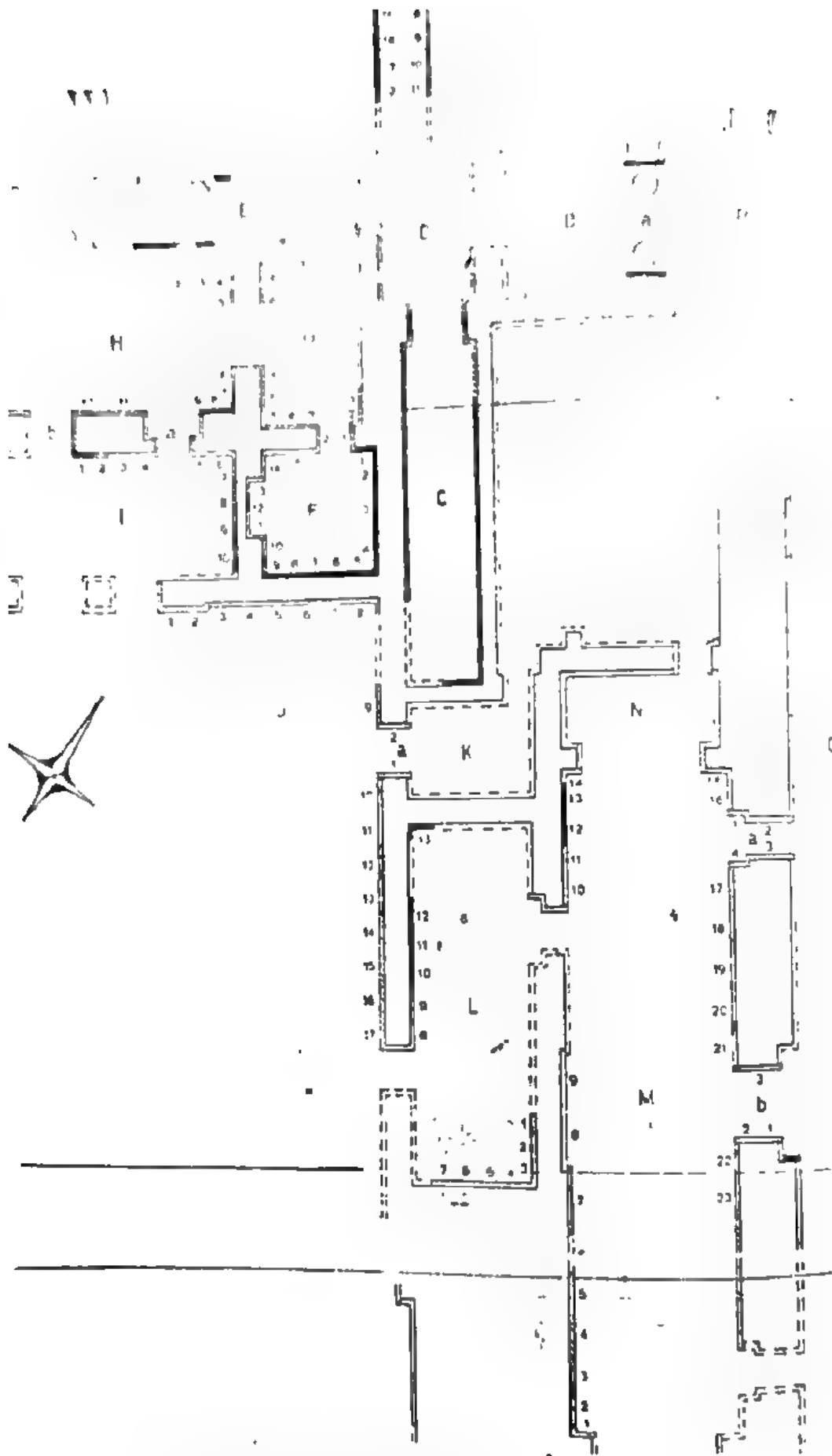
(لوح - ٤١) تطبيق نظريته المتطورا لوضع على بعض صكوك اللوح



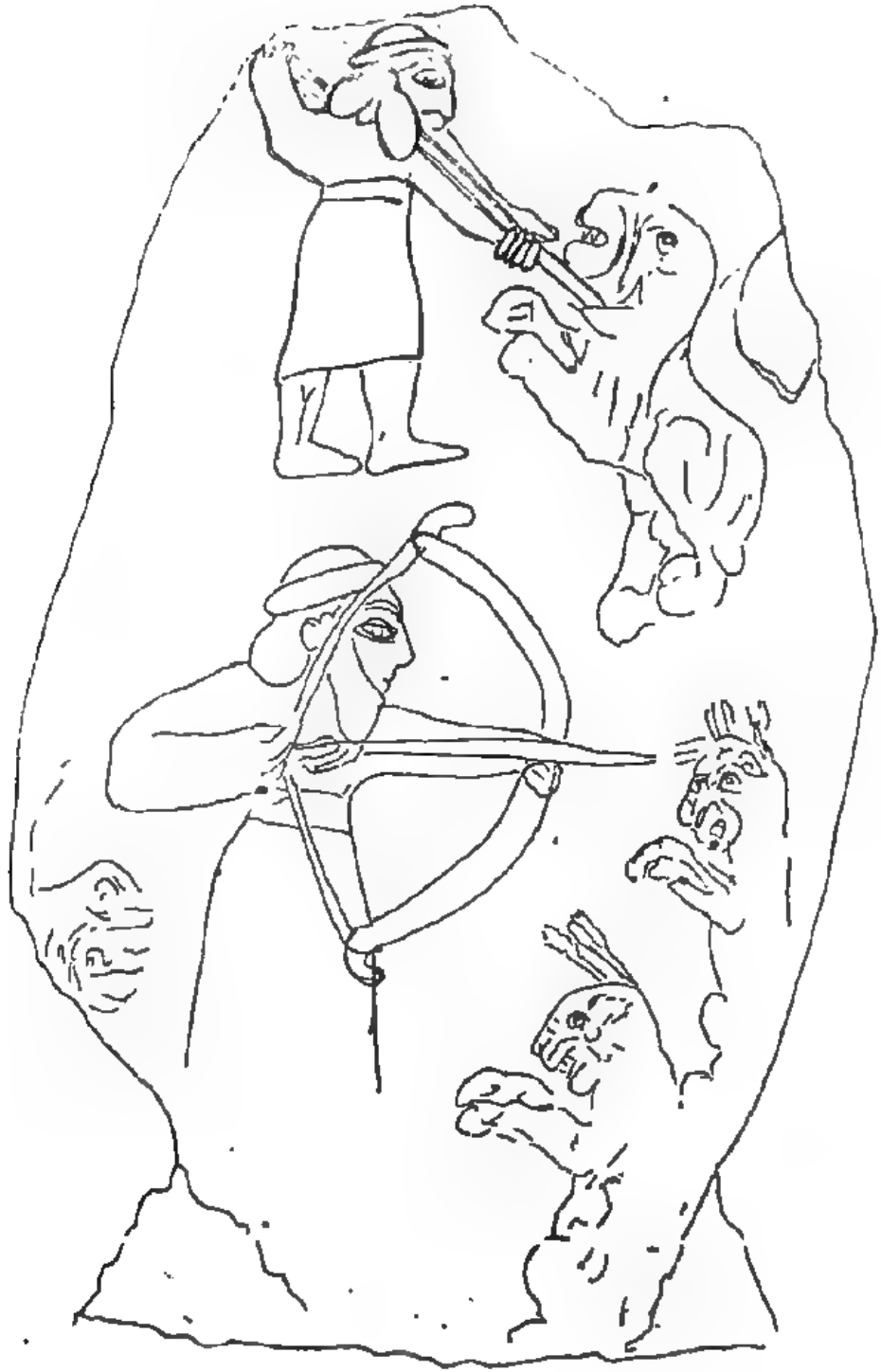
(لوح - ٤٢) خروج الخدم من القصر العليات الجديد



(لوح - ٤٣) التعبير الواقعي عن الحركة واستغلال الفضاءات



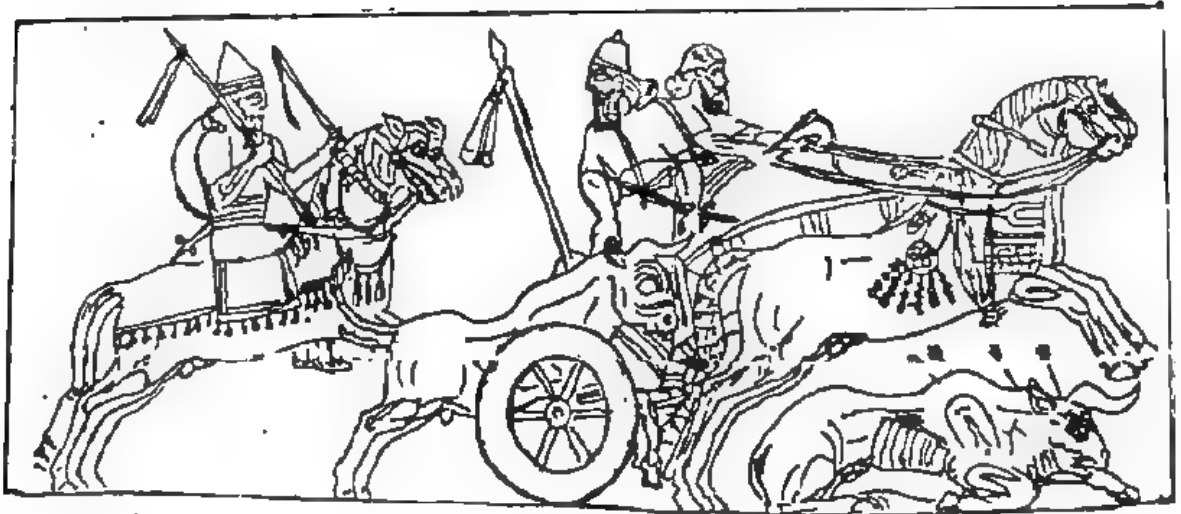
(لوحة ٤٤) خارطة قصر آشور بانيبال توضح أماكن الألواح العنقودية
التي عُثِرَ عليها في غرف ولغات هذا القصر.



(لوحة ۴۵) اول مسله تصيد الاسود من عمر اورك ما قبل الكتابة.



(i)



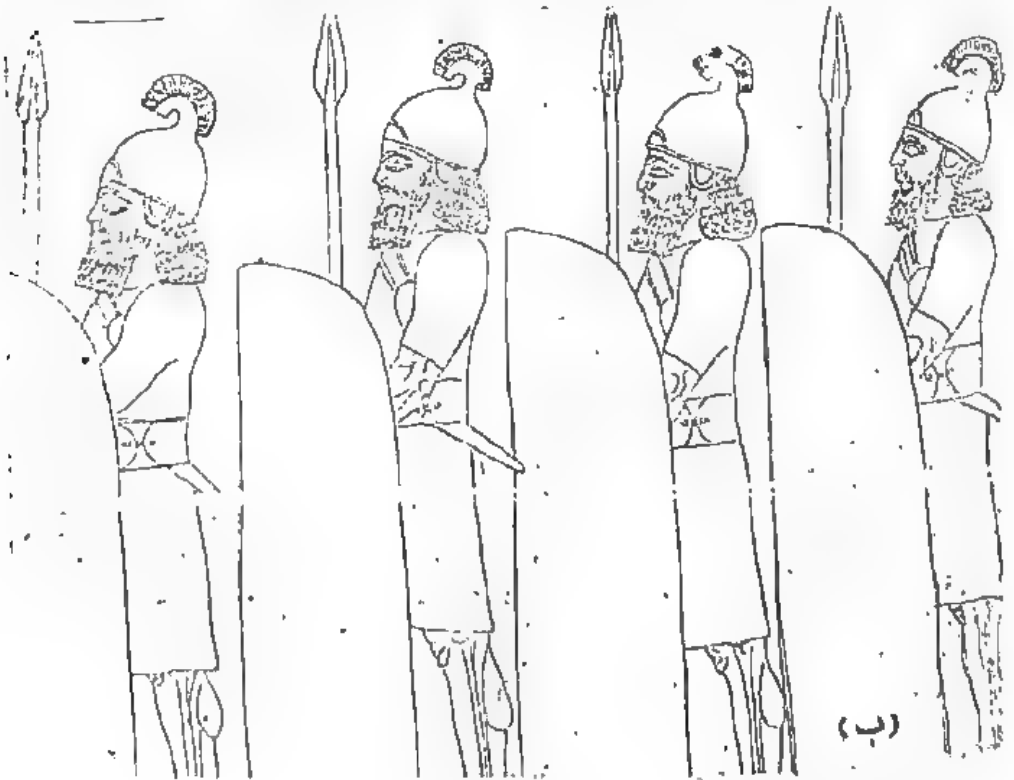
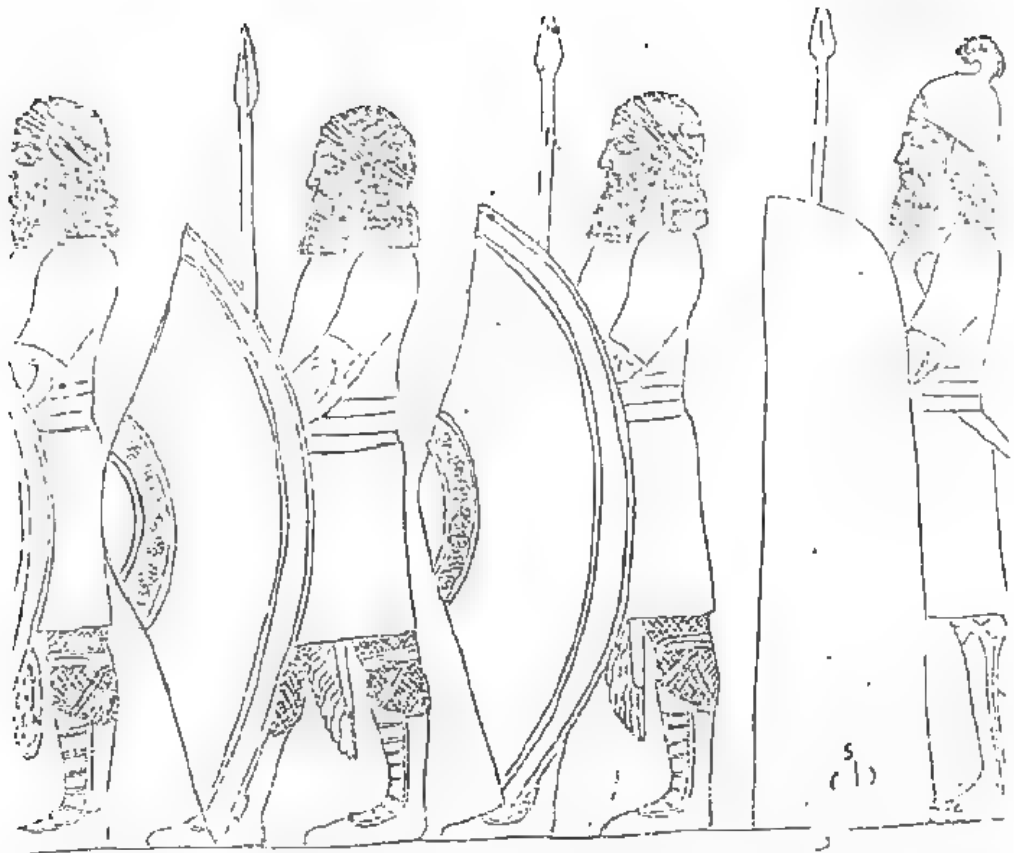
(ii)

(لوح - ٤٦) . عمليتي مييد الاسود واليتوان الوحشيه من عهد آشور ناصربال الثاني .

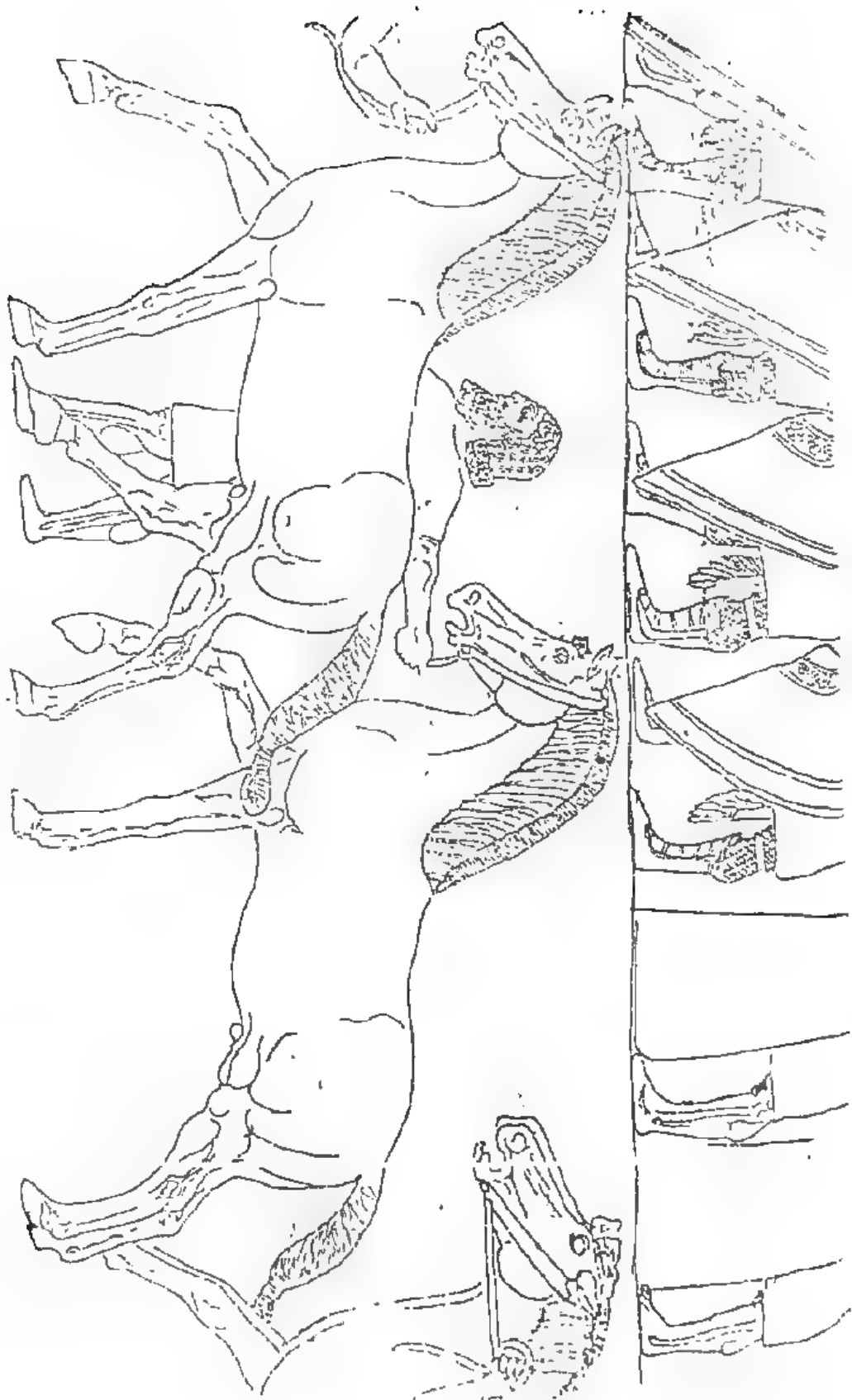
التعبد بالانفوس و دقة اليد والبركة اذ قدسية
(ج ٨٢ - ٨٣)

٢٣





(لوح - ٤٧ أ، ب) رتلين من جنود الجراسد - التي توافقه عمليات الصيد وهو معمول على أسلوب التكرار المتفصل .



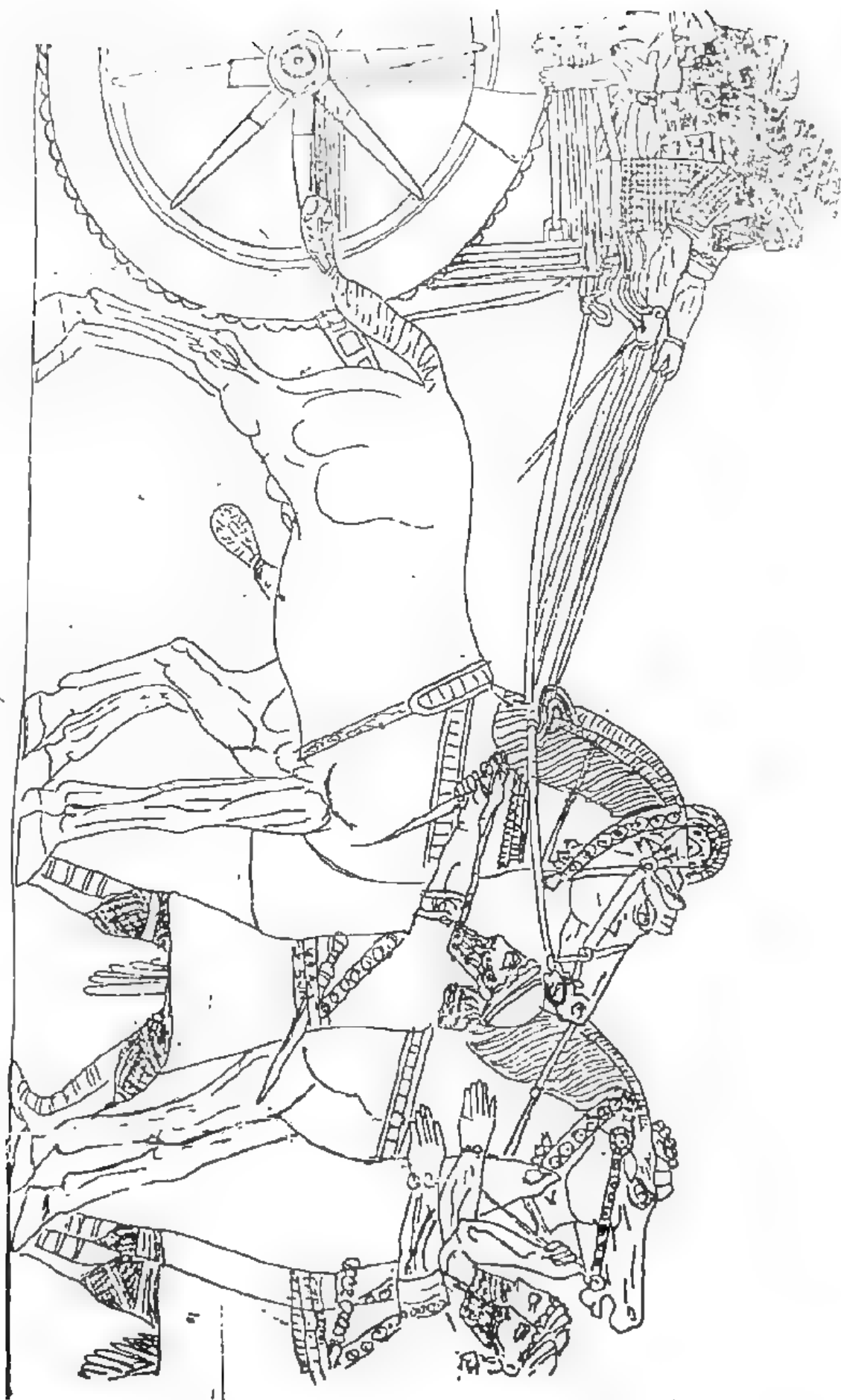
(لوح ٤٧-ج) الصغار المنفصل المتشابهة بالحركة.

الحصان الثاني

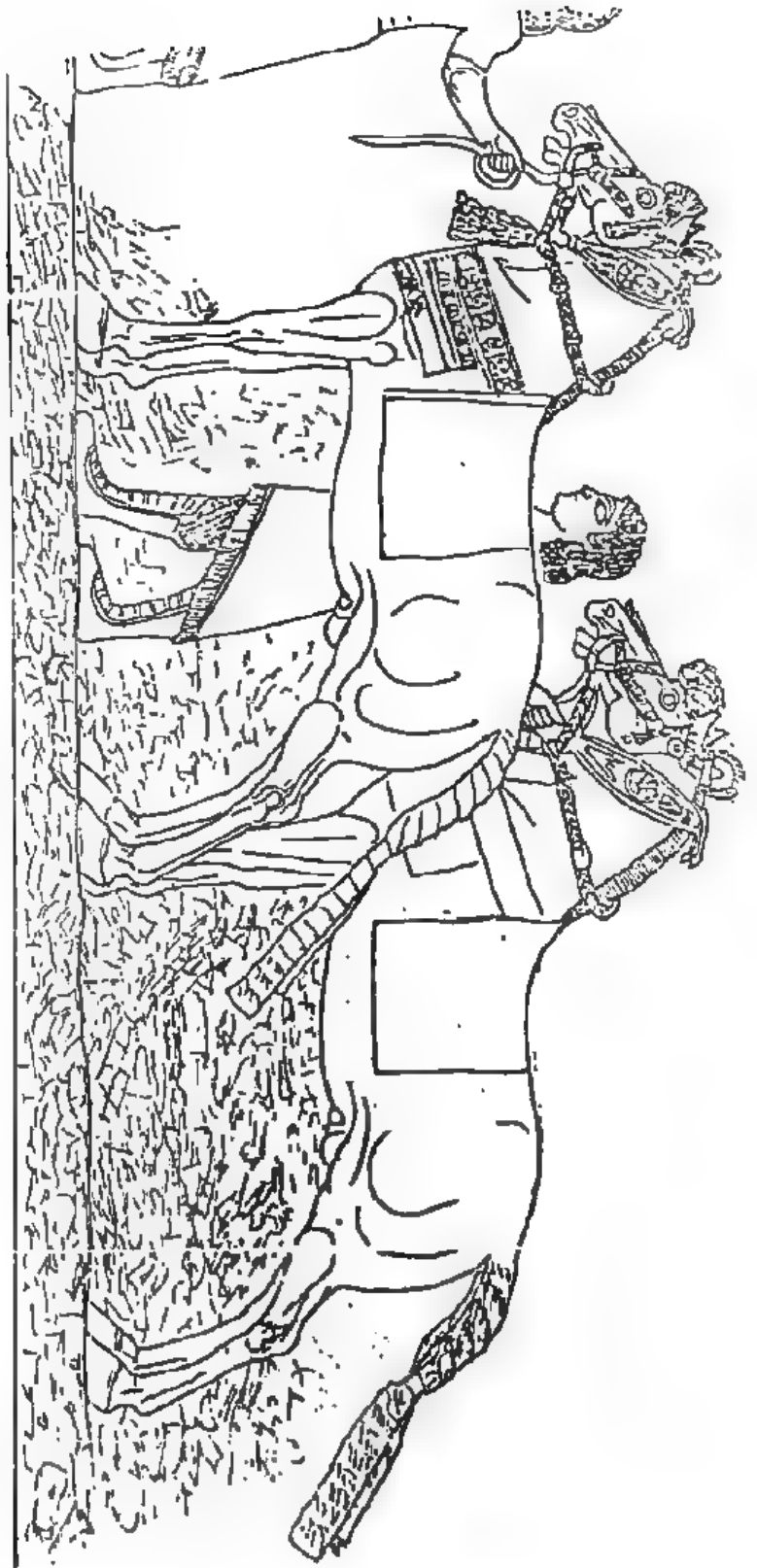
الحصان الاول



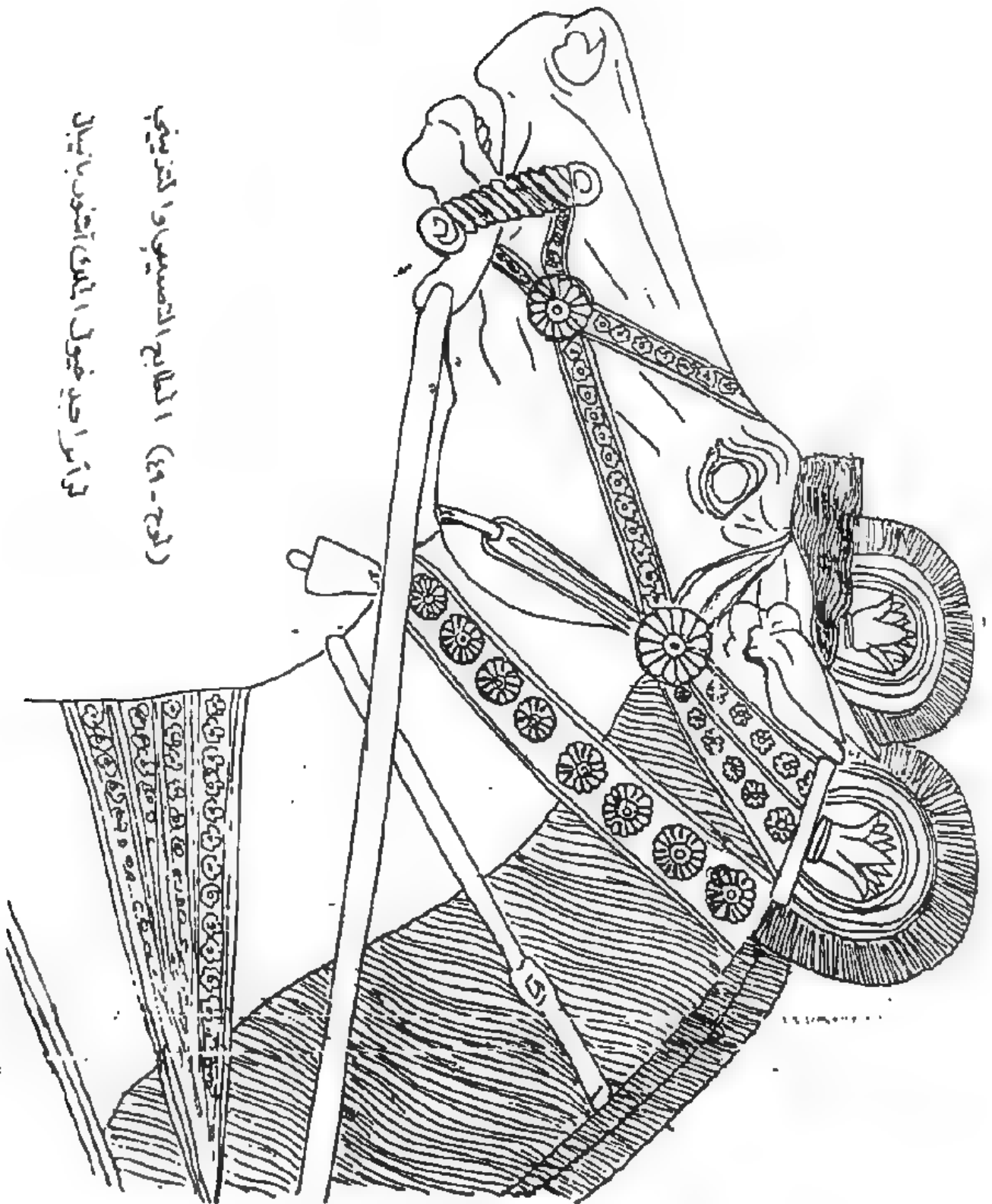
(لوح ٢٤٧-٢٤٨) الحصان الاول والحق، وتواضع الحصان الثاني الكبير مع الحصان الاول



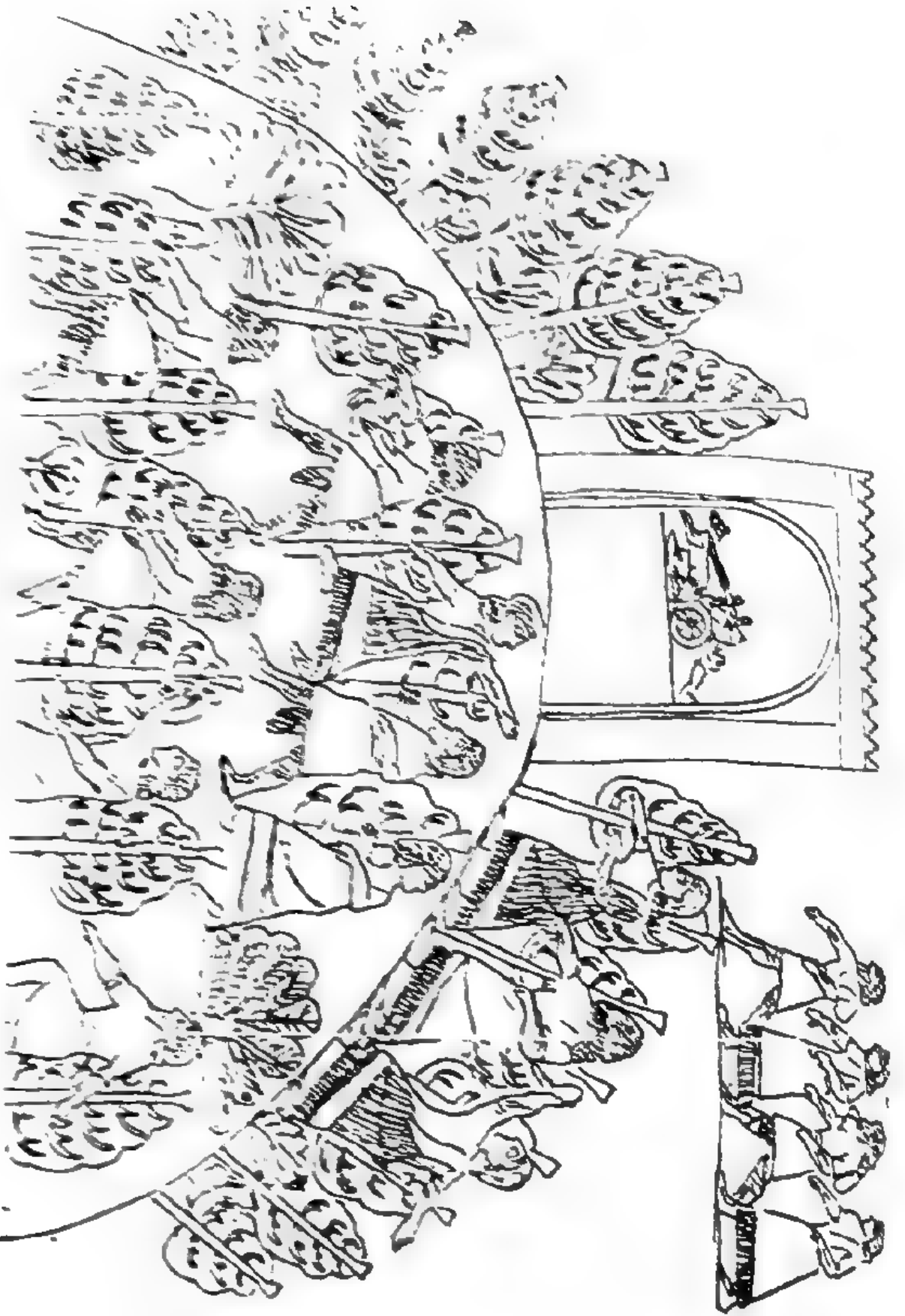
(۴۲-۴۳) (۵) احمدی علی محمد خاں - اہل حق و تقویٰ کا تحفہ



(لا ح-٢٨) يوضح طريقة تنعيم الروح على الخد أربع اللوحات.



(لوحة - ٤٩) الطابع التصيني والكنزي
 في امر اجد غيول الملك آتوون بازيال



A group of musicians performing in a traditional Indian style, with a large archway in the background.



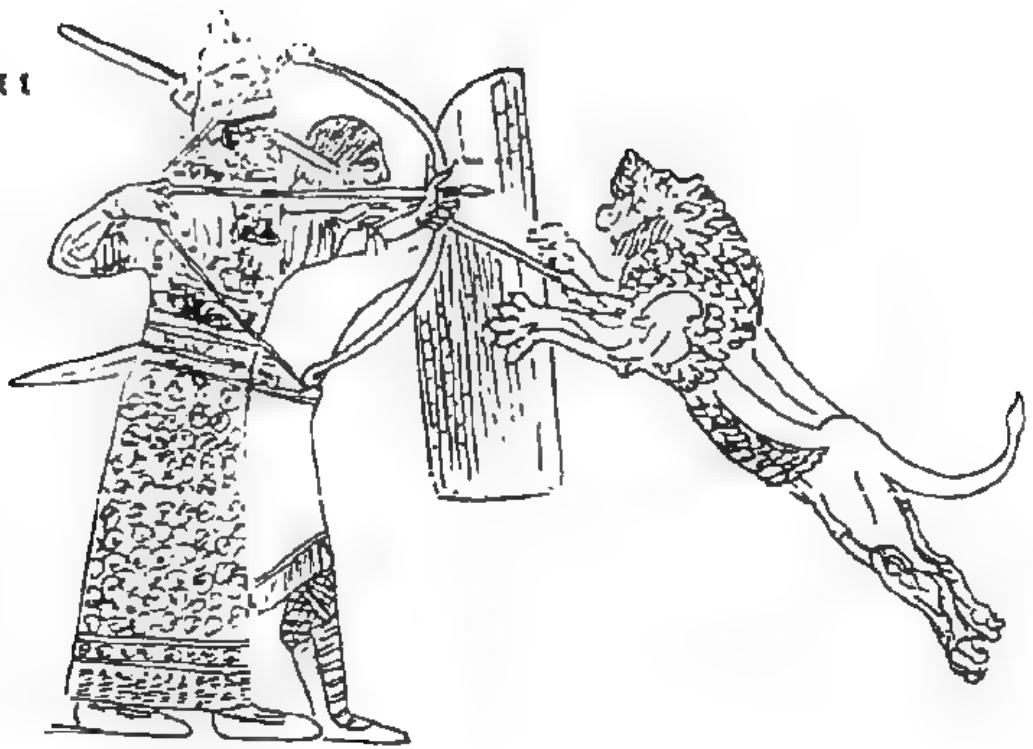
اللاج (٥٠) تطبيق المنظور على صيف الحواس



(أ) - التسلل التوريي لعملية صيد الأسد
والتوزيع المتوازن للكتل



(ب) الملك انتور باييل يمسك بذيل أحد الأسود.

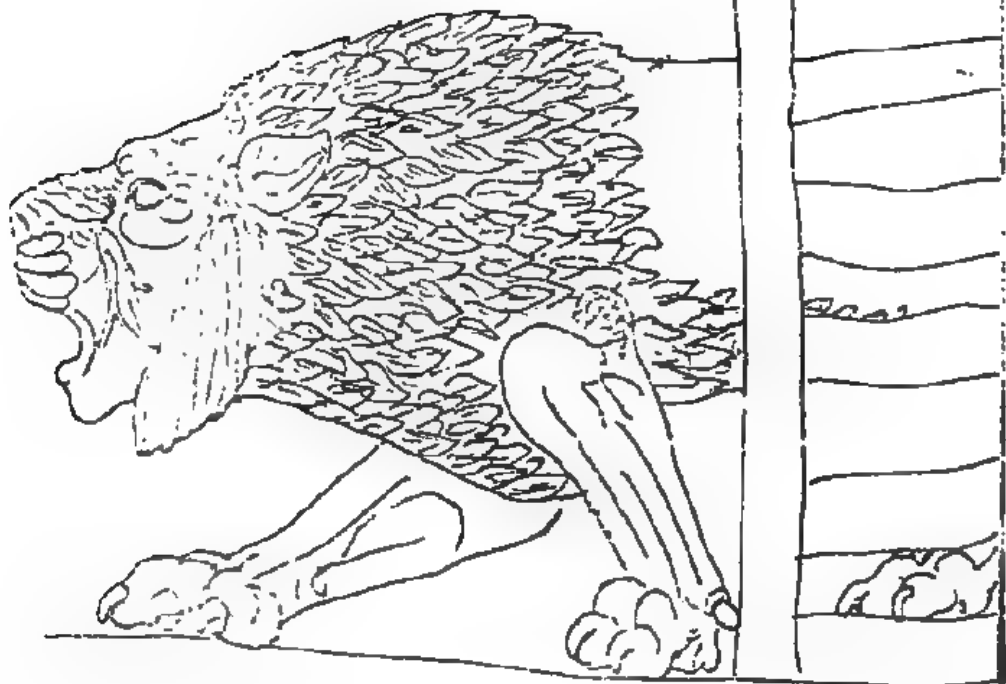


(د)

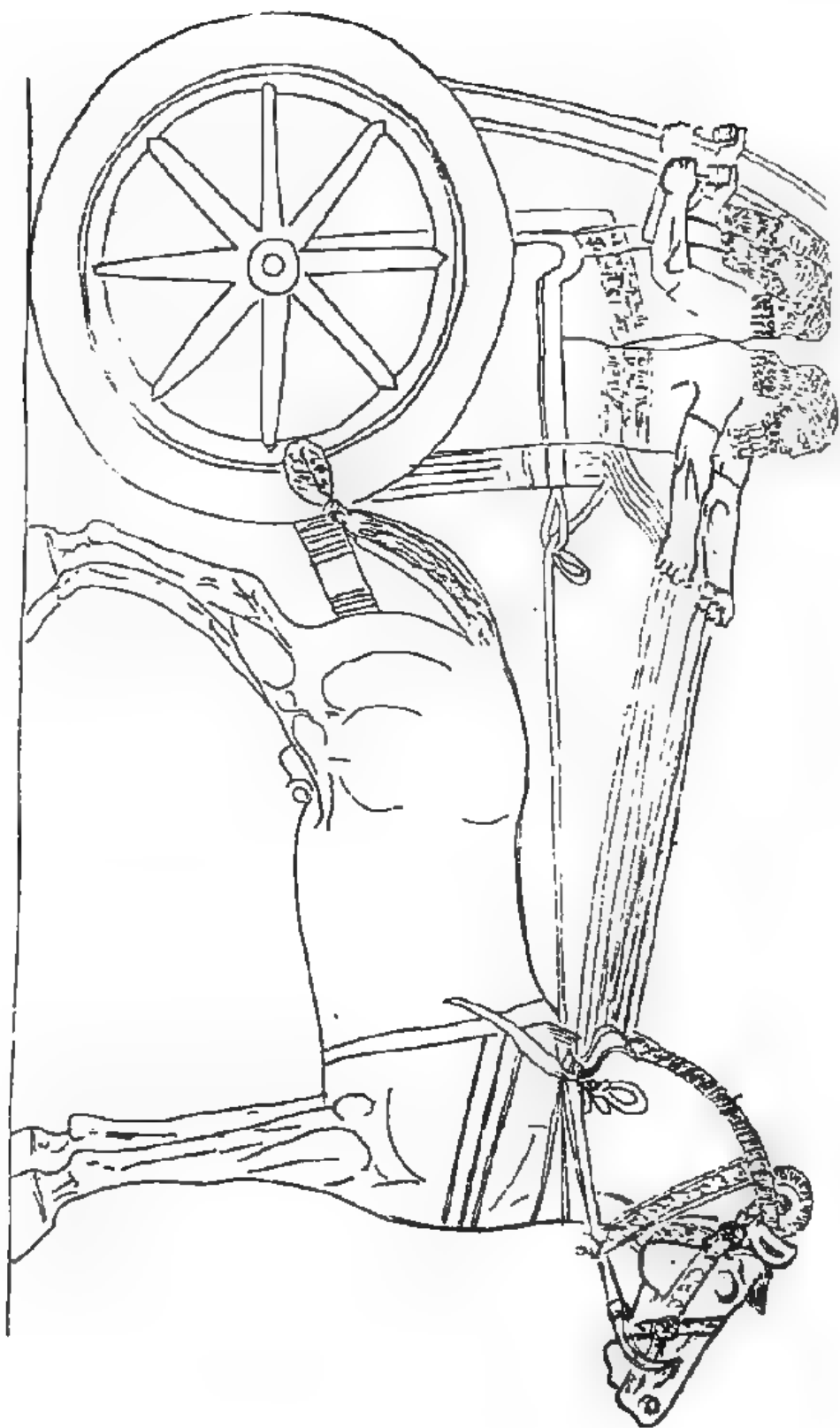
(لوح - ١٥، ١٦ د) تفصيل من اللوح (١٥) .



(د)



٠ - (٥) تغيير من الخرج (٥) :
(٢ - ١٥ - ٤٢)



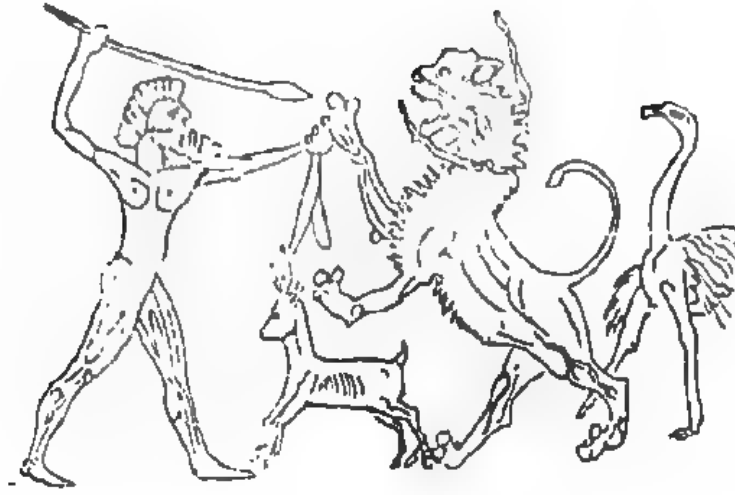


قتال الملوك المشركين بالسيوف والحراب.

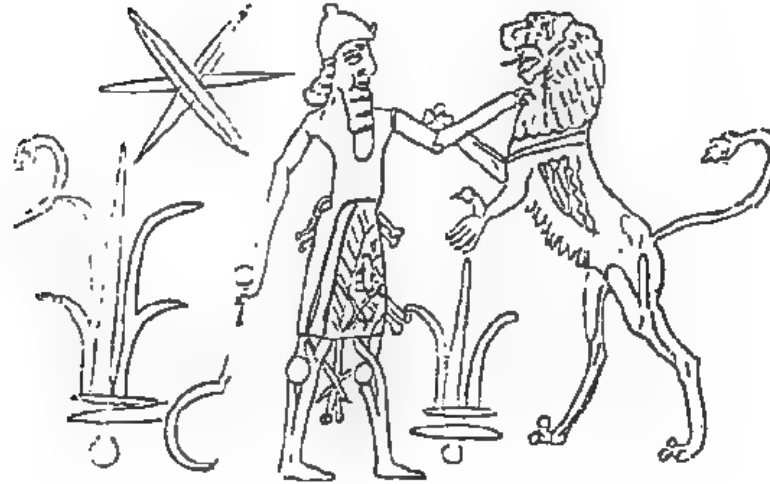
(٥٤-٢)



(11) Lion in Spain (188-78)



(١)



(٢)

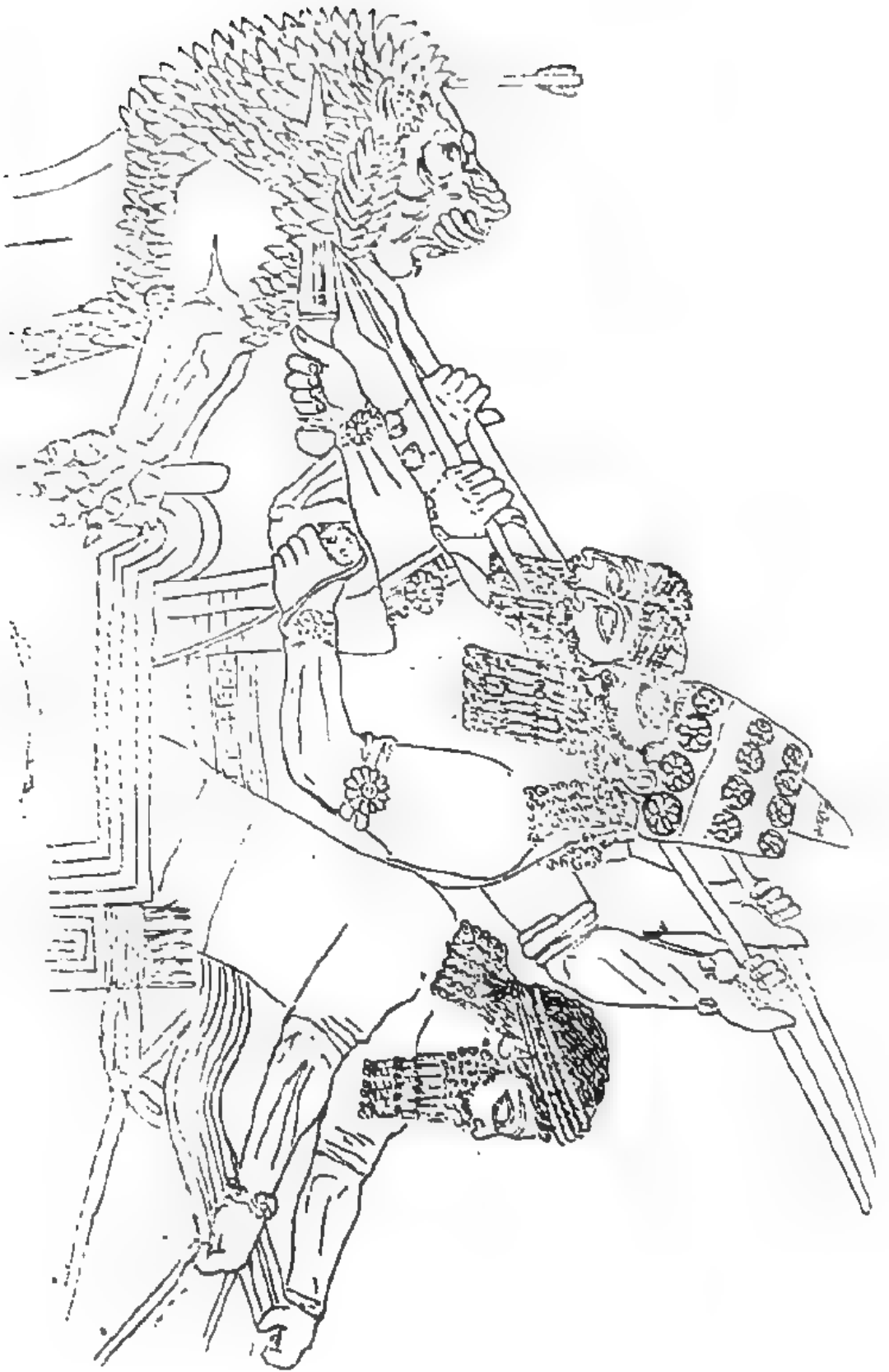


(لوحي - ٣٥، ٣٦) اختتام اسطوانية - لصيد الأسود
من العصر الاشوري الوسيط والبابلي الحديث والاحماني



(لوح-۴) نمودار من الطین یسرا اللک

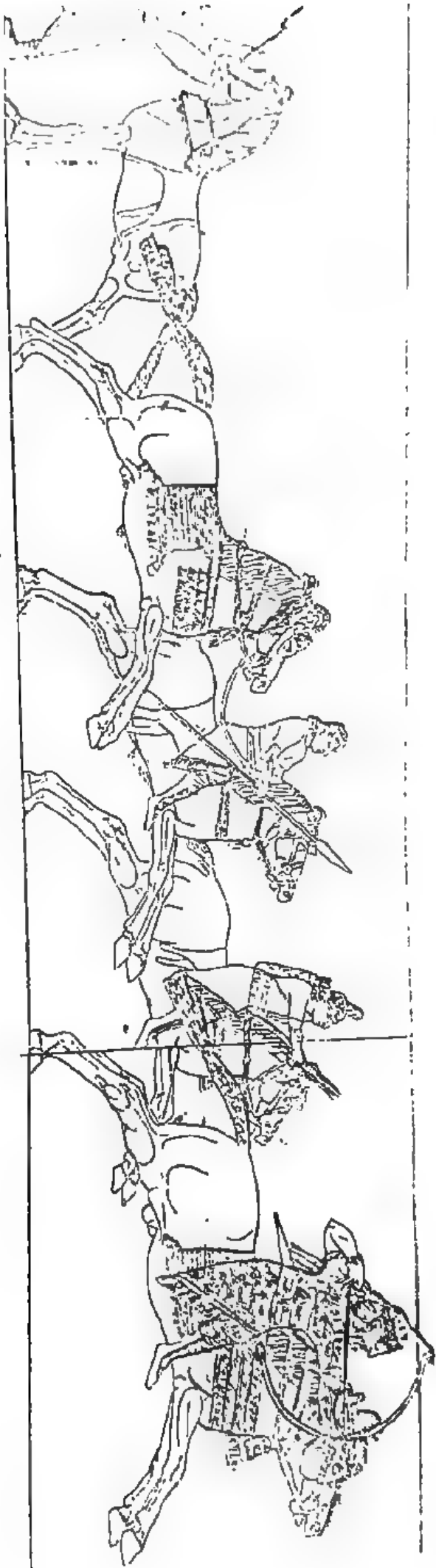
استور بانیهالی یطعن اسدا بر محمد .



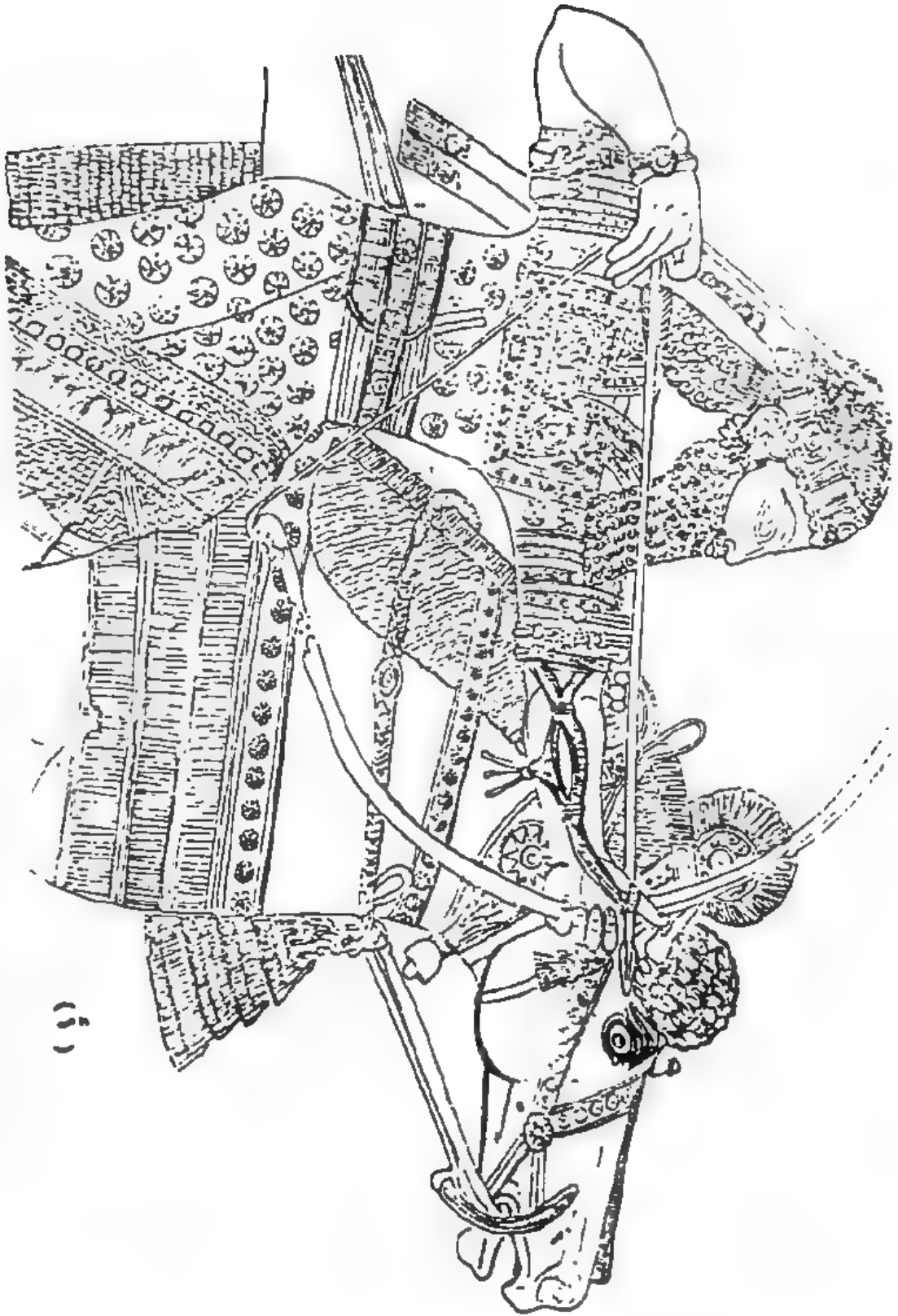
(لوح- ٥٥) ترابط الحكيم واطهار المنظر بتماقر الحكيم نحو الحق



(أ-ج) الطيف بالروح من فوق صورة الجدار .

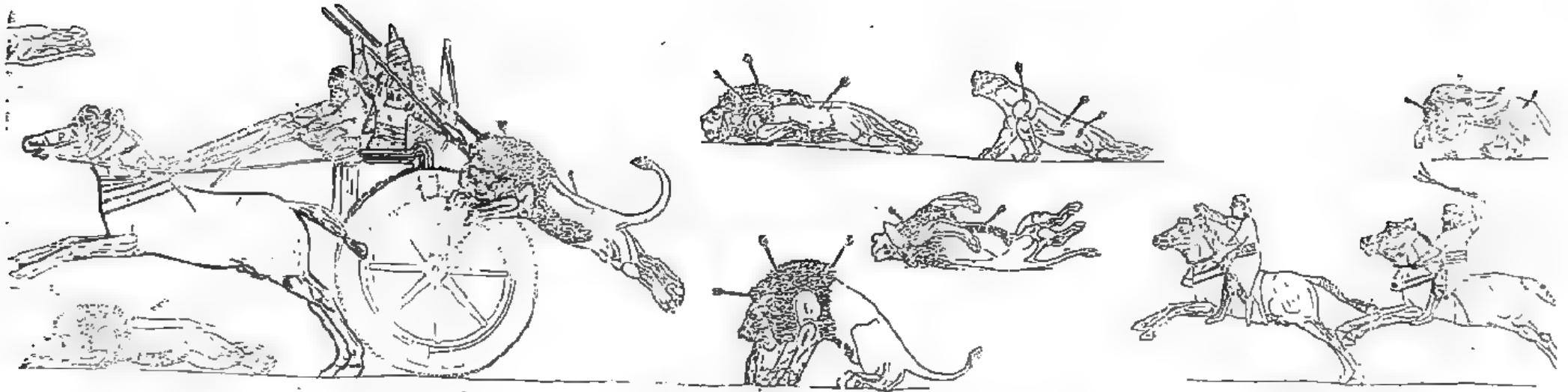


(لوح ٥٧) التكرار المنفصل

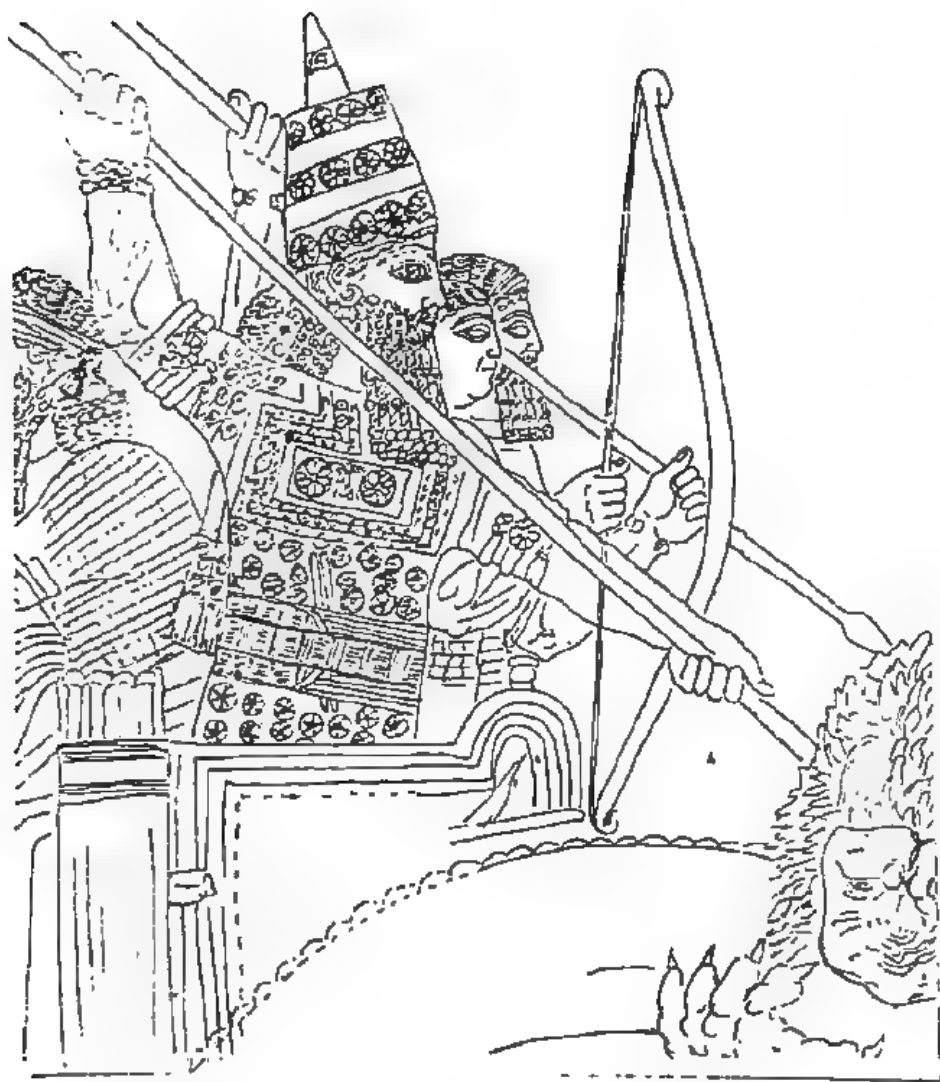


(أ)

(دج. ١٠٥٧) اطلاق التسمية والترتيب الذي يؤكده عليه النص - في عطا
 الصنف - الصنف صنف للملك



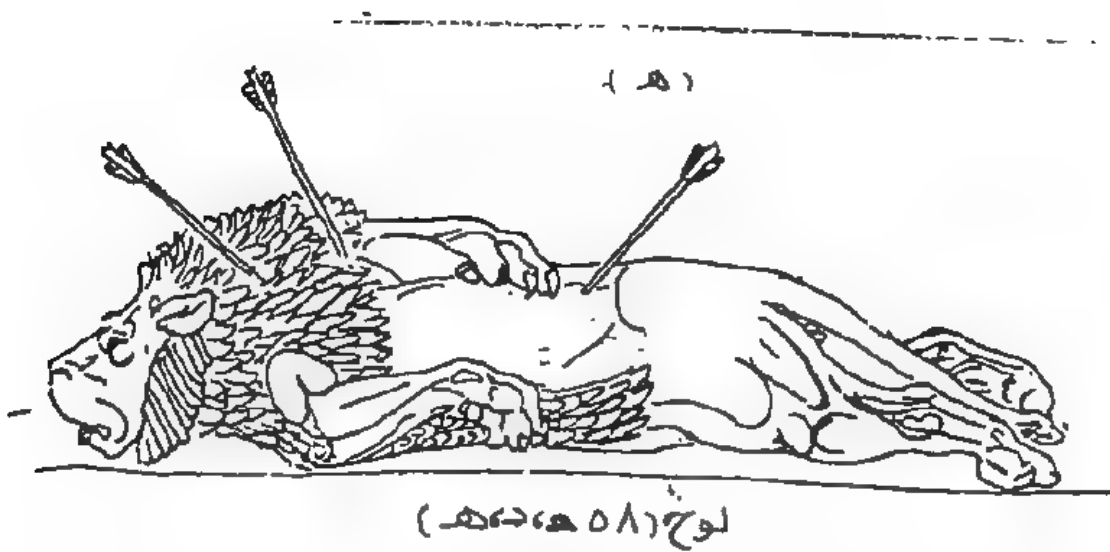
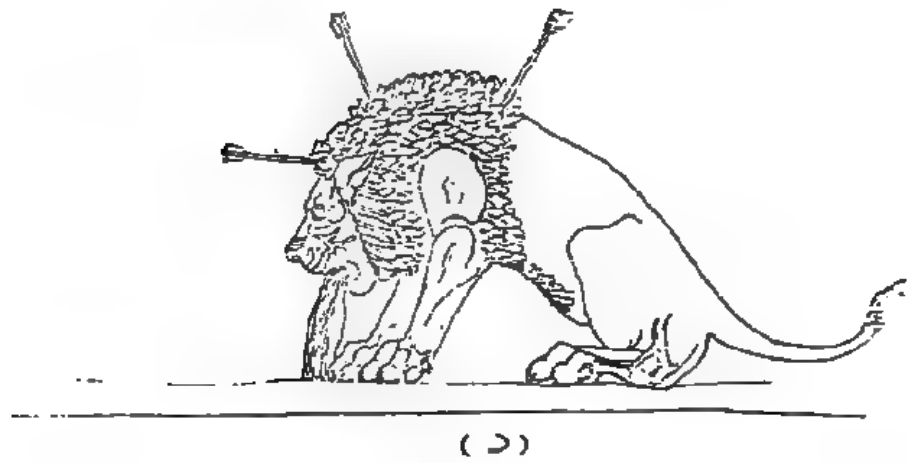
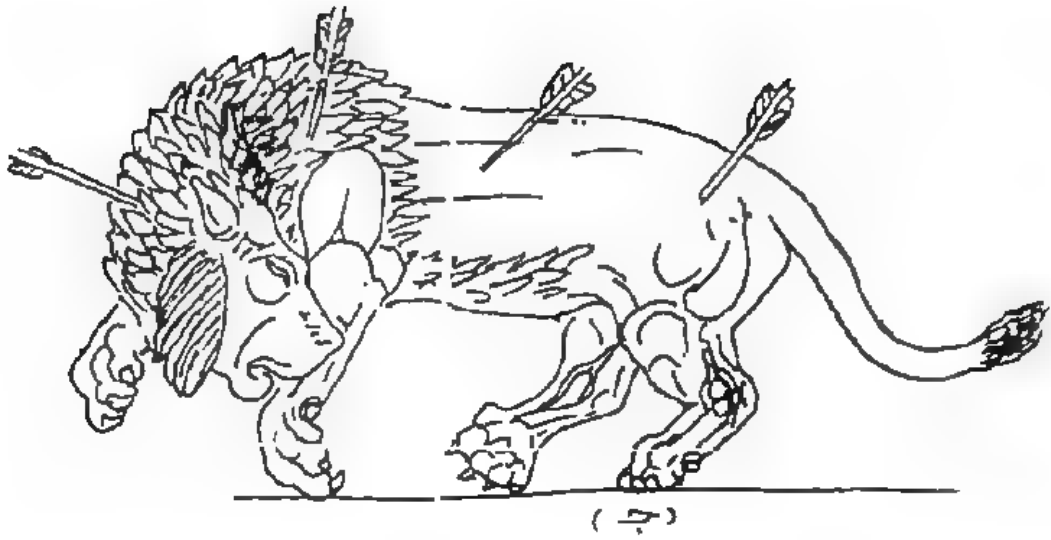
(لوح - ٥٨) آ - و
 يبين عملية توزيع الكتل والتعبير الواقعي عن الحركة والالتقاء،
 التشريح، المضمون، استعمال الخط كرمز عن الخوض،
 ارتباط القناع من خلال توزيع الكتل، التطبيق الواقعي للظروف
 من خلال تعاقب الكتل، المجددة داخل المربع نحو الصق،
 وأهم ما يلفت في هذا القرح هو أسلوب الحقل الواحد في
 السرد.

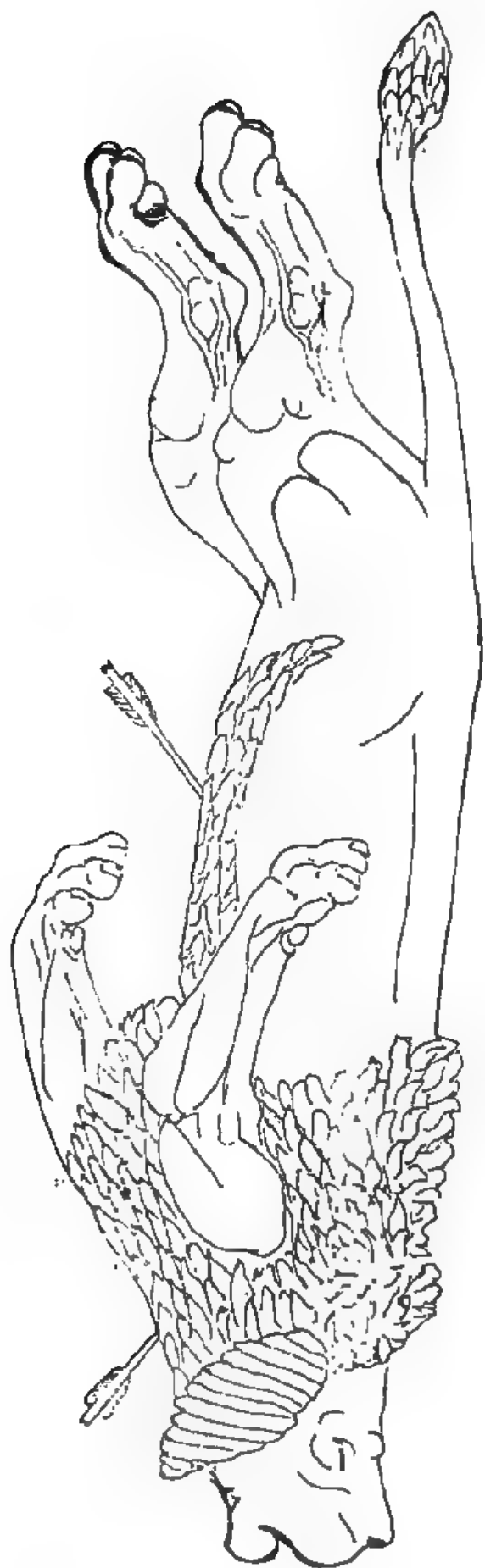


لو (٥٨) ١

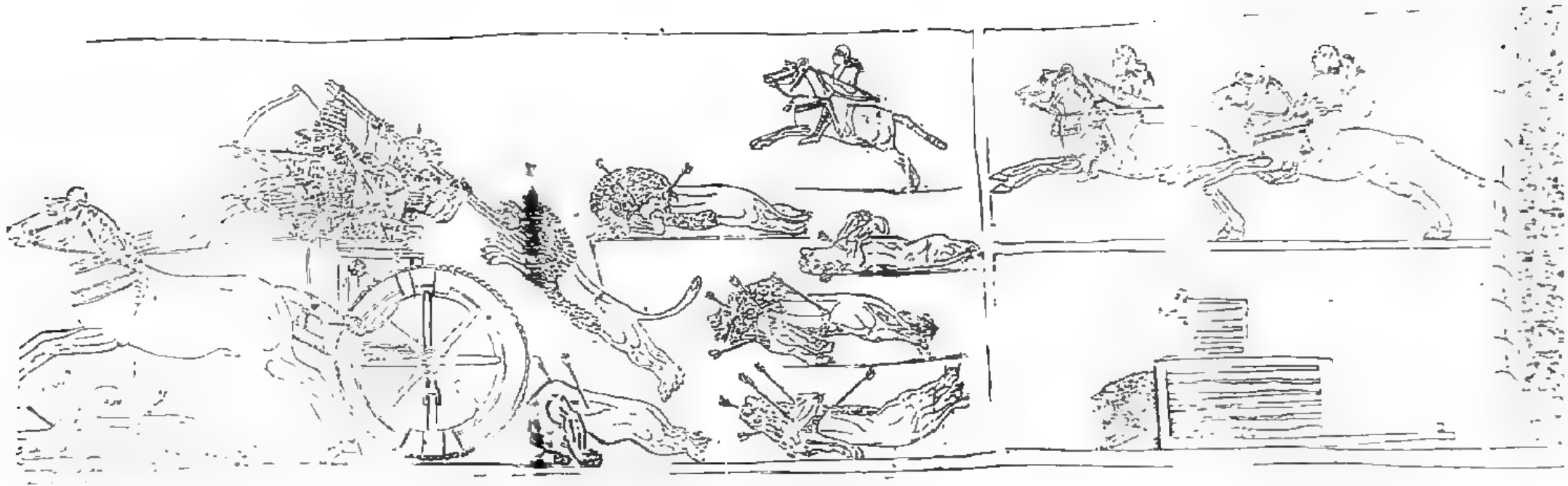


٢٥٦٠ (١٧٥٥)



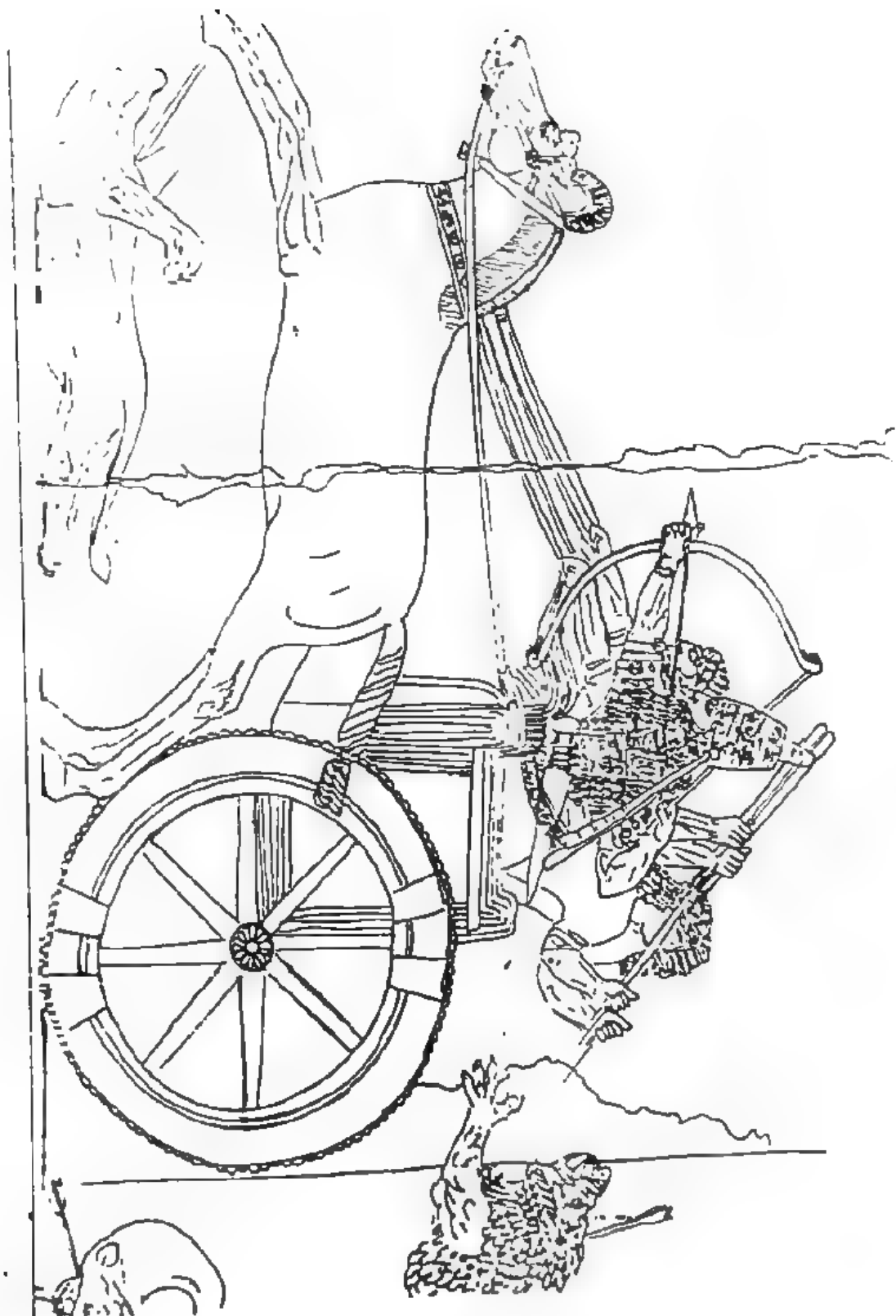


٢٥٨

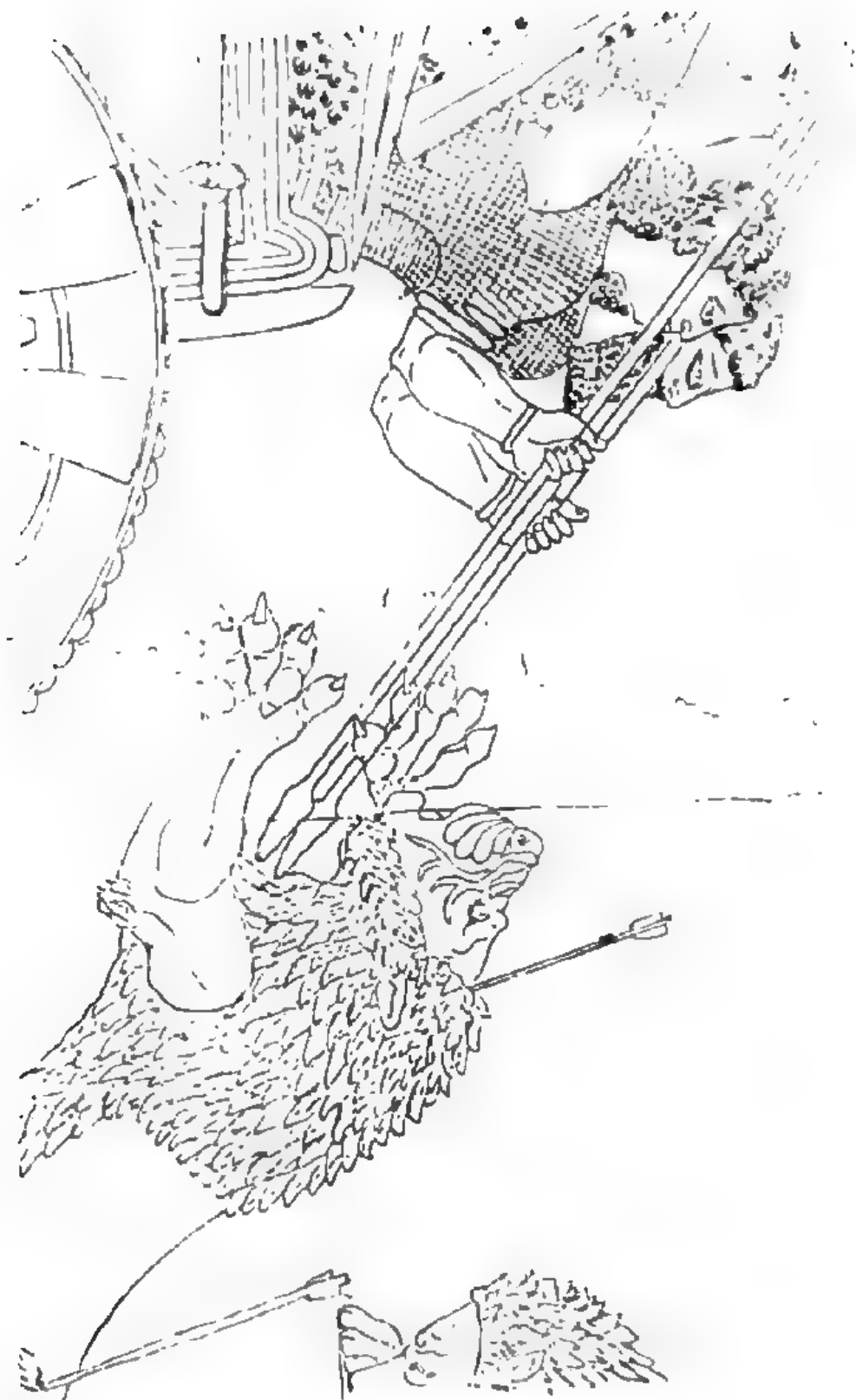


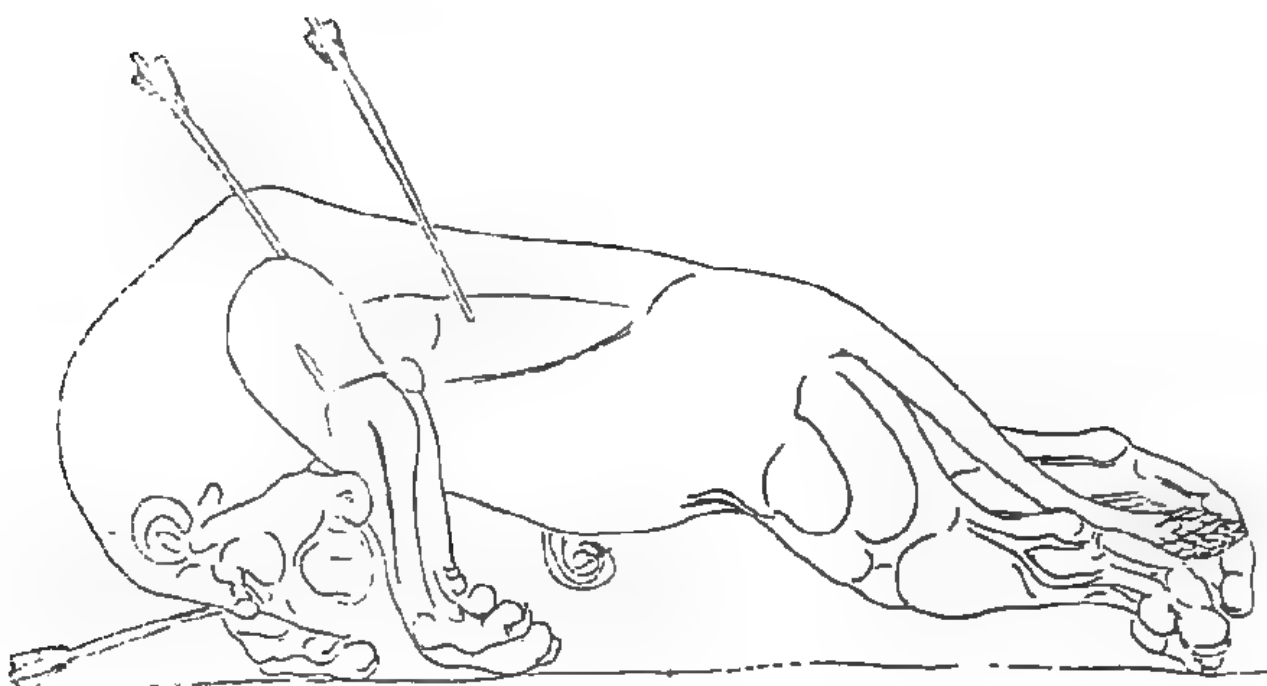
(لوح ٥٩) آ- و لاستفلا في الخط ، التوزيع ، التعبير ، توزيع الماء الحكة ،
 الاستقرار المتوازن في توزيع الكتلة كحال
 في عربة الماء التي تمثل بالتكوين عربة - تقسيم
 النوع للتعبير ، السرد القصصي .

१२००१)



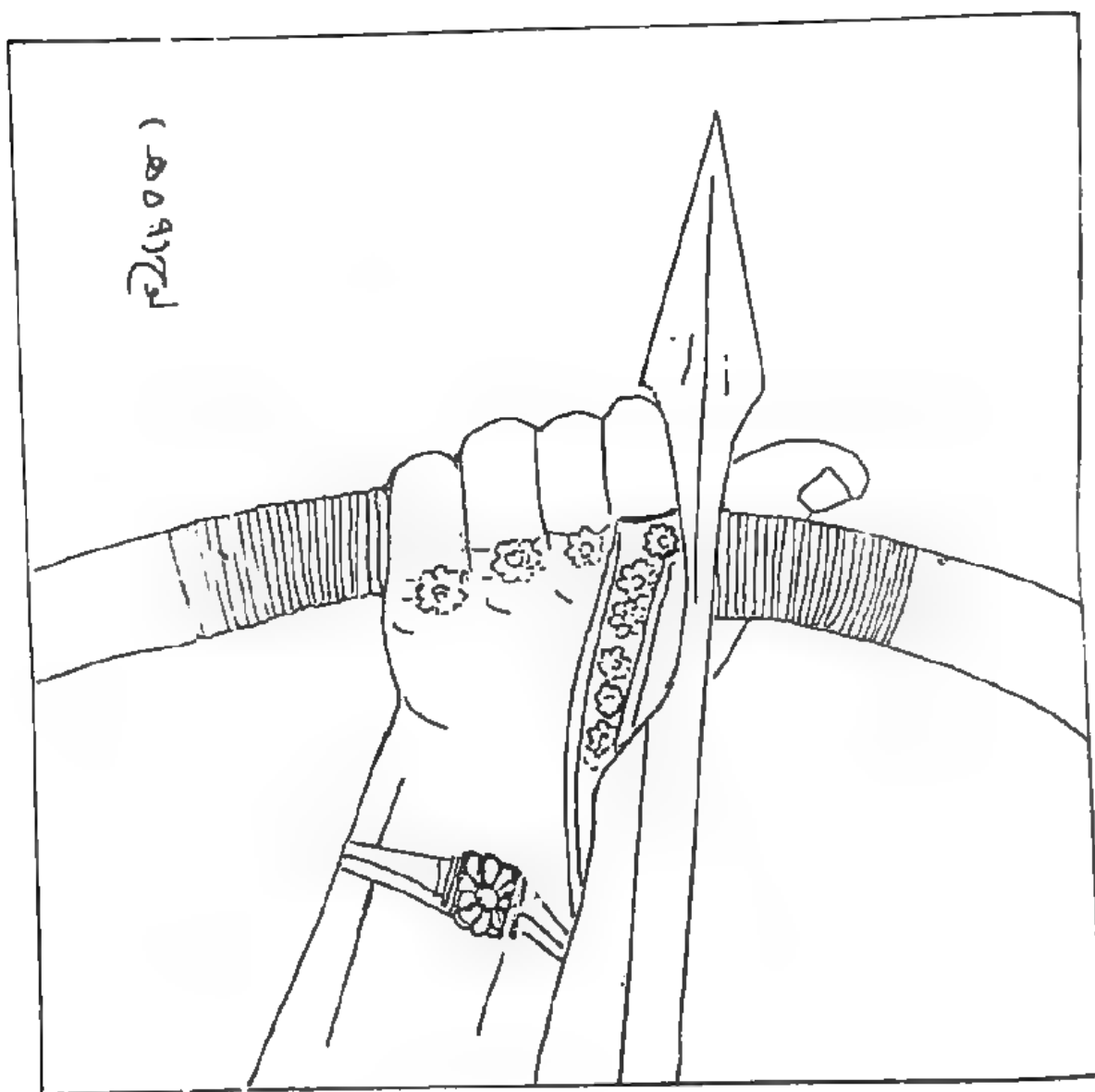
(۷۰۹) ۲۳۱





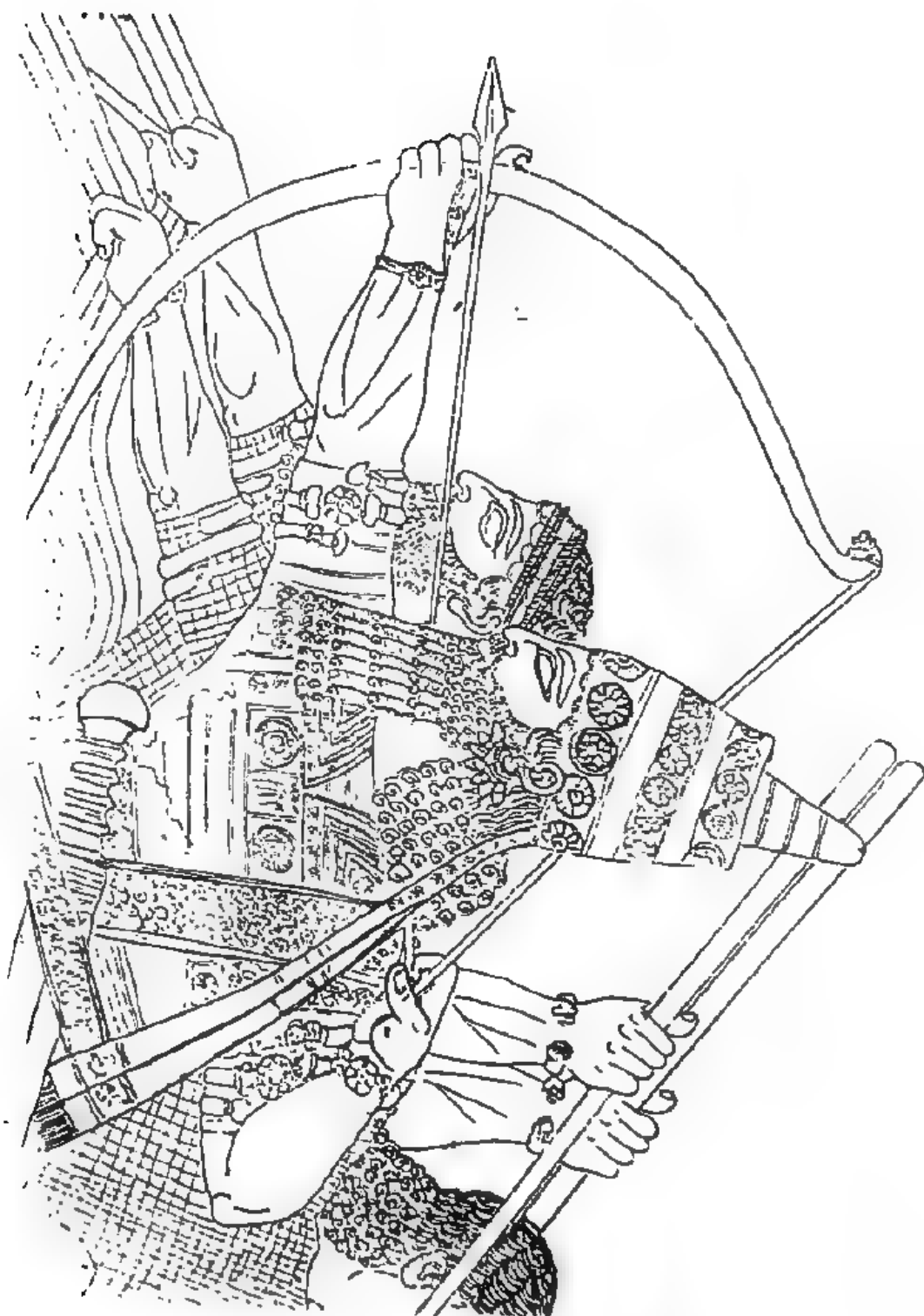
لوح (٥٩ ج، د)



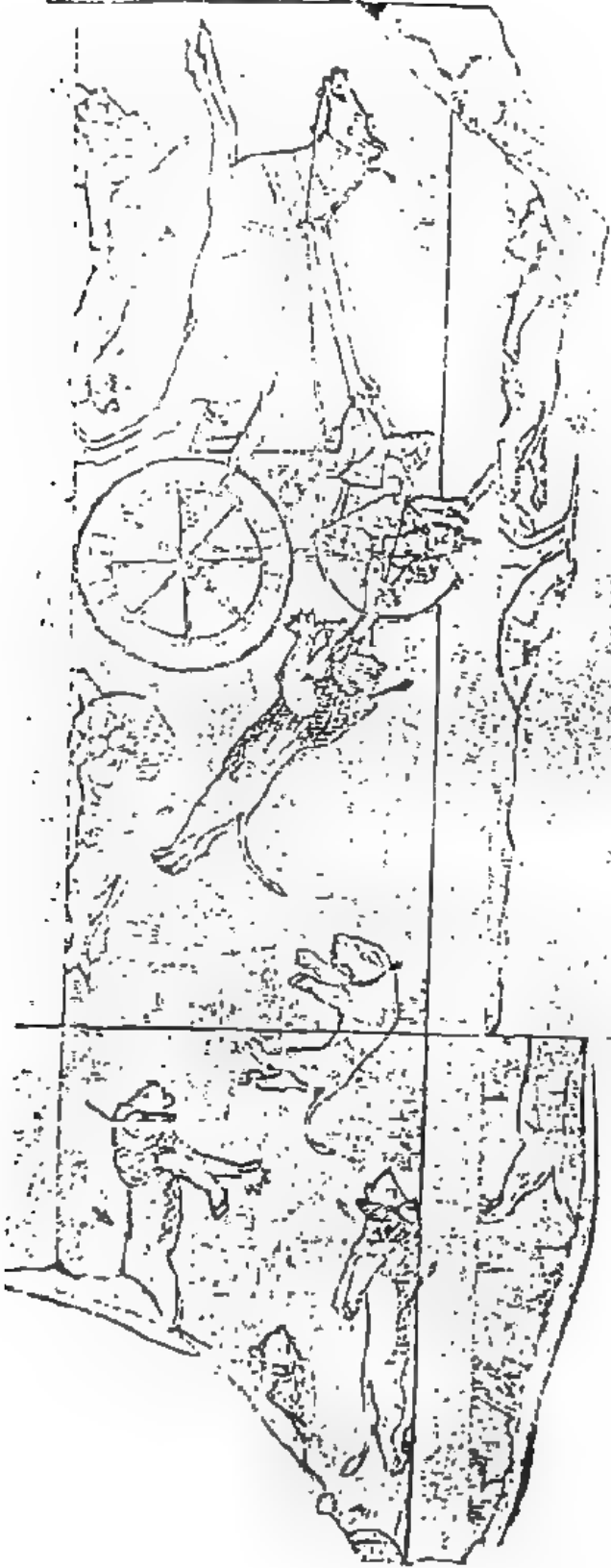
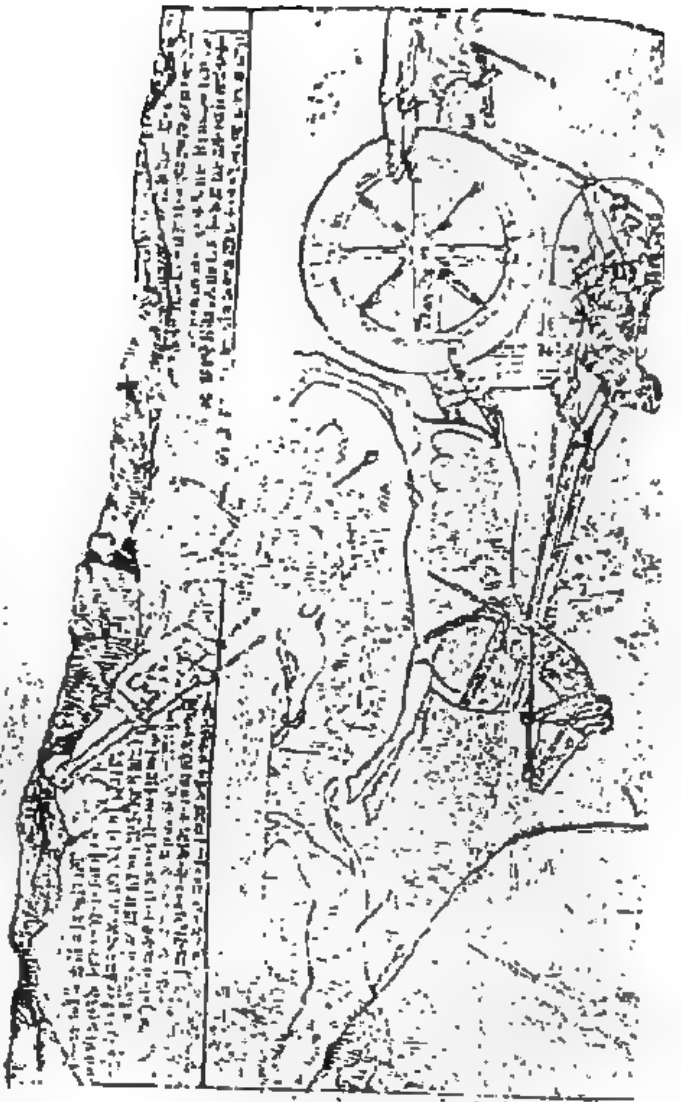


(۲۰۹)۲۶۲

۱۶۲۱۶۰۶۱

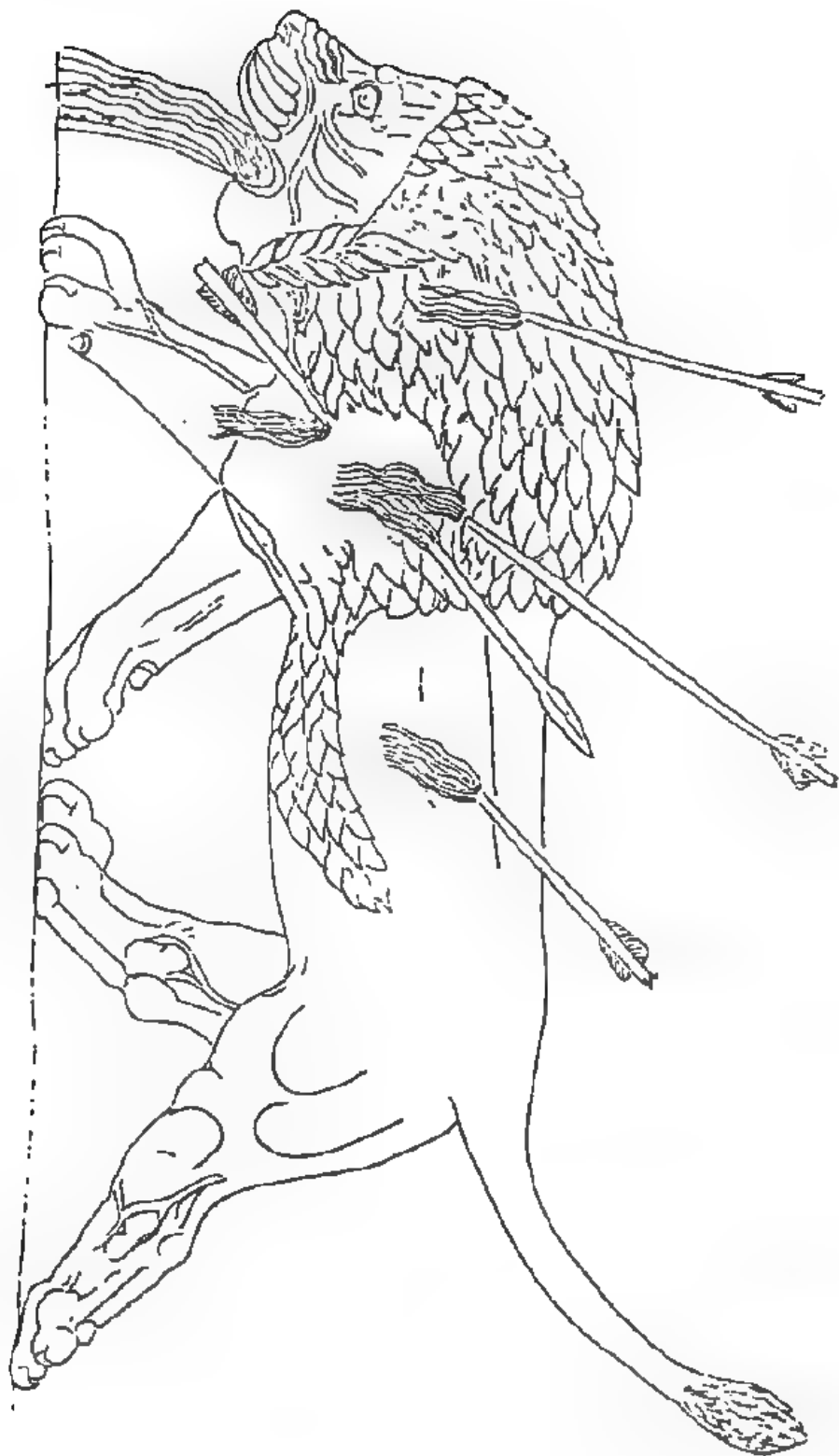


(لوحة ٢) أ، ب ابتاع اسلوب العمل
 في هذا المرح واسم هذا الصناعات
 في ربط الكتل





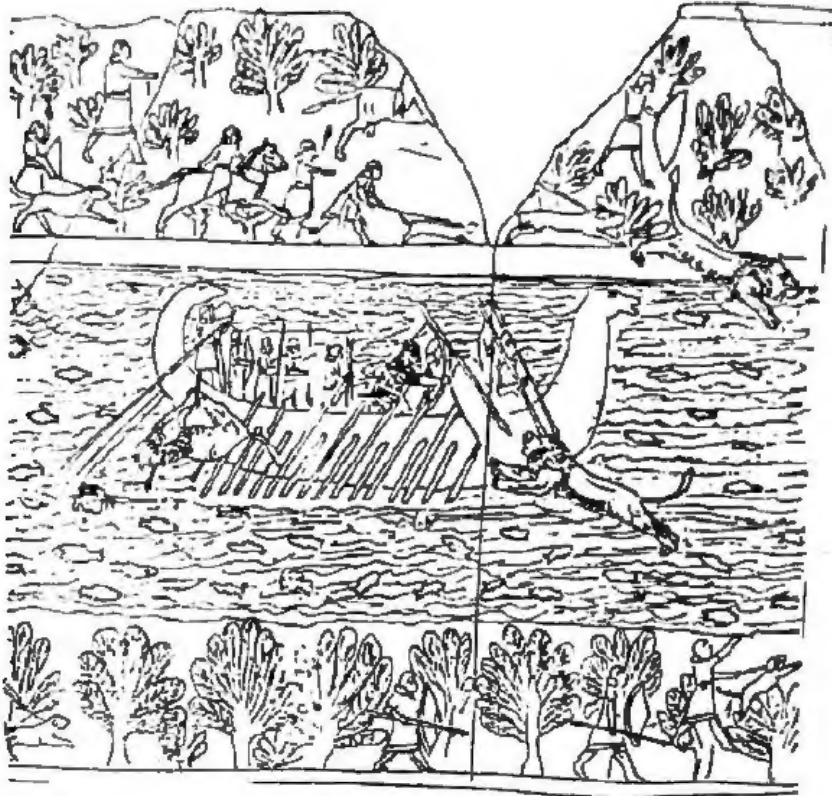
(١٦٢٣) الاسلام الحثيث





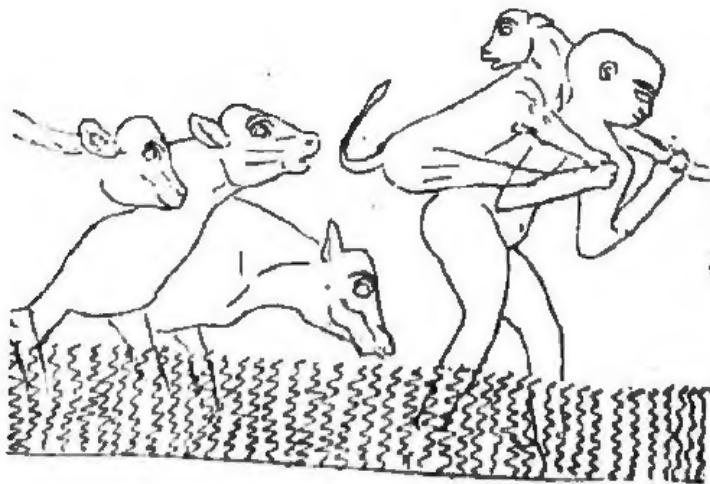
(لوحة ٦٧) تحمل الآسود من ميدان الصيد بعد قتلها وتوضع في
أما على حاصلة وتجرى عليها الطقوس الدينية وذلك بسكب
الماء المقدس عليها من قبل الملك.



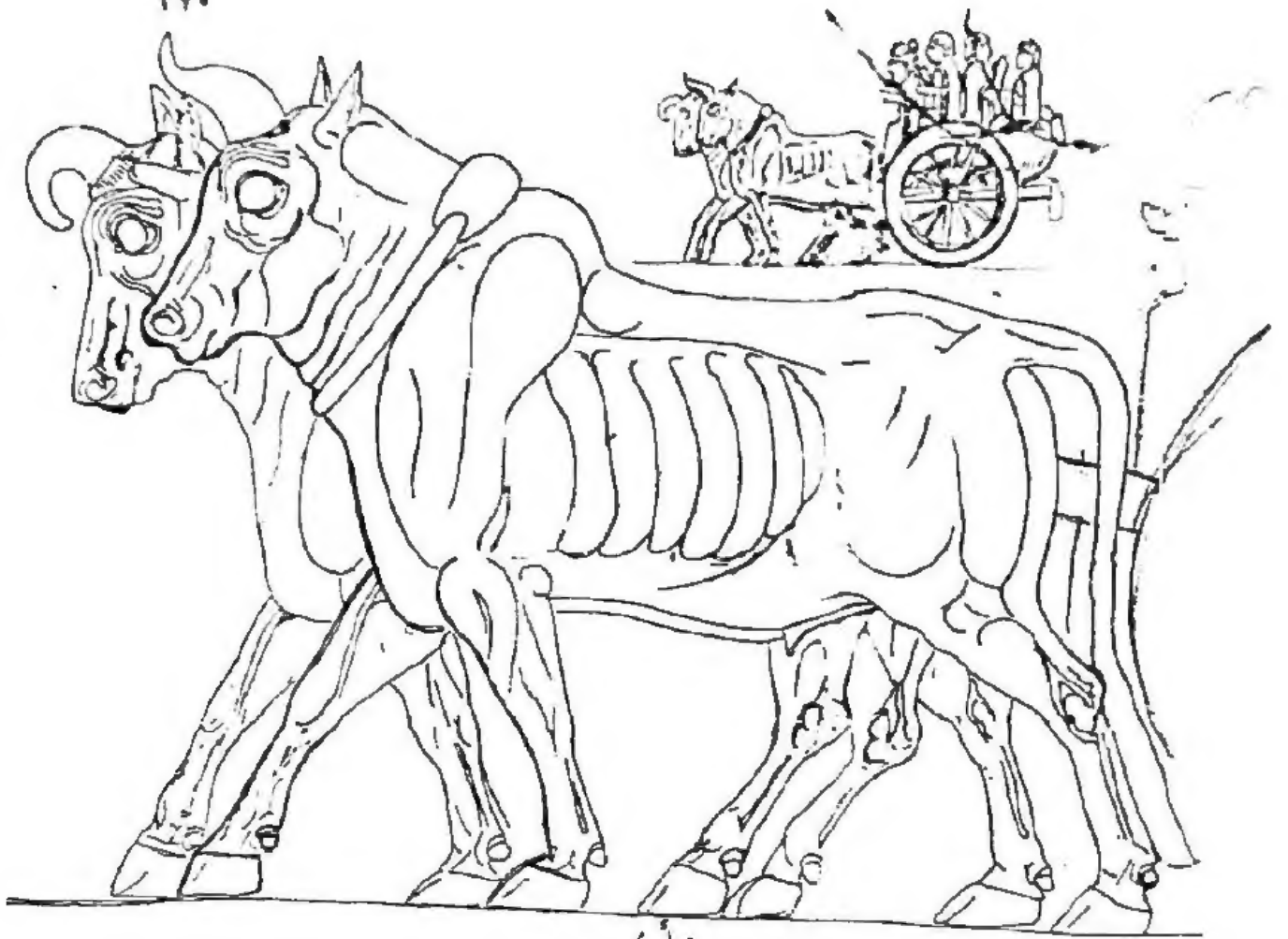


(لوحة ٦٤ أ) يمثل الملك استور بانينبال في

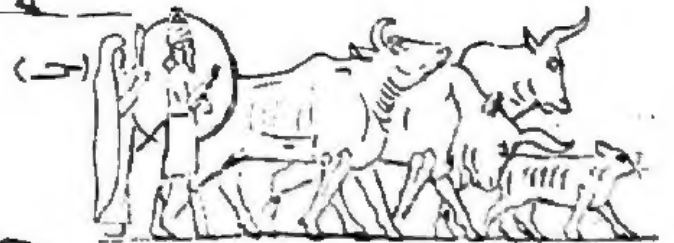
عملية صيد أخرى من فوق السفينة.



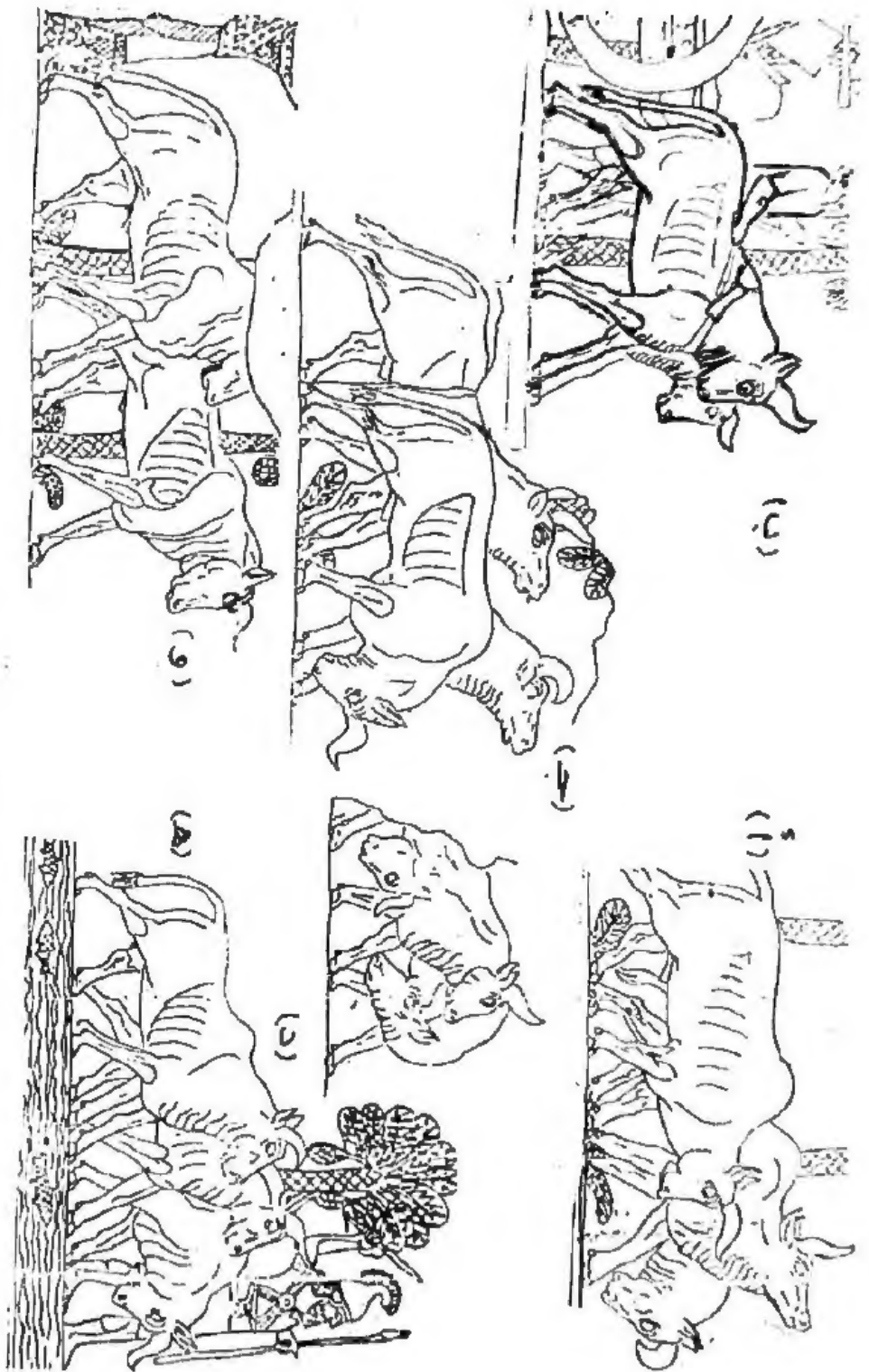
(لوحة ٦٤ ب) نموذج من الفن المصري الواقعي.



(د)



(لوح ٦٥ أ-د) التعبير الواقعي عن الجمال الذي نتج عن اتحاد الكتوم والغنم.



١-٩ (١٦٢) (١٧٠) (١٧١) (١٧٢) (١٧٣) (١٧٤) (١٧٥) (١٧٦) (١٧٧)